FAM

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

71/ 72

Oltre la Scuola. Sperimentazioni sulla trasmissibilità dell'architettura

Editoriali

E. Prandi Sperimentare la trasmissibilità dell'architettura oltre la Scuola
R. Rapparini Un filo di Arianna. Trasmissibilità e identità culturale in architettura

Contributi

C. Quintelli, Festival dell'Architettura di Parma: vent'anni dopo | **E. Boeri - L. Cardani - C. Tinazzi**, MantovArchitettura. Piccola storia di un festival di architettura internazionale | **T. Bisiani**, Sperimentazioni al confine. Stazione Rogers, dialoghi tra le discipline | **A. Lashkov - M. Pepanyan**, Can it be tried in Yerevan? | **E. Encabo - I. Maluenda - Í. Cobeta**, Dal display al contenuto. OMA, architettura e mass media, 1989-2006 | **M. Morgante**, Poter vedere l'architettura (dal tinello). Città, storia e progetto nei palinsesti RAI 1954-1978 | **R. Cantarelli**, L'insediamento urbano. Quando Carlo Aymonino portò la ricerca architettonica in televisione | **E. Prandi**, Prove multimediali di trasmissione dell'architettura. Sei programmi televisivi italiani tra pedagogia pubblica e cultura disciplinare | **A. Gabriele**, Van Stoel tot Stad. Il programma televisivo di Jaap Bakema | **M. Zammerini**, La trasmissibilità dell'Architettura oltre lo stereotipo | **A. Fabris**, Il processo iconico digitale | **L. Romagni**, Simultaneità. La percezione statica, dinamica e narrativa dell'architettura. Dieci anni di Enter_Vista | **A. Brunelli**, Nell'accademia, oltre l'accademia: dieci domande ai fondatori di ArchiDiAP | **G. Furlotti**, Filmare, interrogare, trasmettere. OnArchitecture e l'archivio audiovisivo come dispositivo critico | **M. Blunderfield,** Scaffold: Su architettura, linguaggio e l'intervista in forma estesa | **L. Amabile - M. Ascolese - A. Calderoni,** 1080x1350. Pedagogia per il progetto di architettura e social media

Recensioni

G. Bellucci La ricerca sulla modernizzazione umanizzata svedese ovvero il "caso" acceptera | **A. Brunelli,** Il grado zero dell'arte di costruire | **B. Lampariello,** Un romanzo giallo di architettura, per l'architettura | **F. Bonfante,** Palinsesto, tipi, figure

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città

Editore: Festival Architettura Edizioni, Parma, Italia

ISSN: 2039-0491

Segreteria di redazione
c/o Università di Parma
Campus Scienze e Tecnologie
Via G. P. Usberti, 181/a
43124 - Parma (Italia)

Riccardo Rapparini
Cesare Dallatomasina

Email: redazione@famagazine.it
www.famagazine.it

Editorial Team

Direzione
Enrico Prandi, (Direttore) Università di Parma
Lamberto Amistadi, (Vicedirettore) Alma Mater Studiorum Università di Bologna

Redazione
Tommaso Brighenti, (Caporedattore) Politecnico di Milano, Italia
Ildebrando Clemente, Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia
Gentucca Canella, Politecnico di Torino, Italia
Renato Capozzi, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia
Carlo Gandolfi, Università di Parma, Italia
Maria João Matos, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Portogallo
Elvio Manganaro, Politecnico di Milano, Italia
Mauro Marzo, Università IUAV di Venezia, Italia
Laura Anna Pezzetti, Politecnico di Milano, Italia
Claudia Pirina, Università IUAV di Venezia, Italia
Giuseppina Scavuzzo, Università degli Studi di Trieste, Italia

Corrispondenti
Miriam Bodino, Politecnico di Torino, Italia
Marco Bovati, Politecnico di Milano, Italia
Francesco Costanzo, Università della Campania "Luigi Vanvitelli", Italia
Francesco Defilippis, Politecnico di Bari, Italia
Massimo Faiferri, Università degli Studi di Sassari, Italia
Esther Giani, Università IUAV di Venezia, Italia
Martina Landsberger, Politecnico di Milano, Italia
Marco Lecis, Università degli Studi di Cagliari, Italia
Luciana Macaluso, Università degli Studi di Palermo, Italia
Dina Nencini, Sapienza Università di Roma, Italia
Luca Reale, Sapienza Università di Roma, Italia
Ludovico Romagni, Università di Camerino, Italia
Ugo Rossi, Università IUAV di Venezia, Italia
Marina Tornatora, Università Mediterranea di Reggio Calabria, Italia
Luís Urbano, FAUP, Universidade do Porto, Portogallo
Federica Visconti, Università degli Studi di Napoli "Federico II", Italia

Comitato di indirizzo scientifico

Eduard Bru
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Spagna

Orazio Carpenzano
Sapienza Università di Roma, Italia

Alberto Ferlenga
Università IUAV di Venezia, Italia

Manuel Navarro Gausa
IAAC, Barcellona / Università degli Studi di Genova, Italia, Spagna

Gino Malacarne
Alma Mater Studiorum Università di Bologna, Italia

Paolo Mellano
Politecnico di Torino, Italia

Carlo Quintelli
Università di Parma, Italia

Maurizio Sabini
Hammons School of Architecture, Drury University, Stati Uniti d' America

Alberto Ustarroz
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de San Sebastian, Spagna

Ilaria Valente
Politecnico di Milano, Italia

FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città è la rivista on-line del Festival dell'Architettura a temporalità trimestrale.

È una rivista scientifica nelle aree del progetto di architettura (Macrosettori Anvur 08/C1 design e progettazione tecnologica dell'architettura, 08/D1 progettazione architettonica, 08/E1 disegno, 08/E2 restauro e storia dell'architettura, 08/F1 pianificazione e progettazione urbanistica e territoriale) che pubblica articoli critici conformi alle indicazioni presenti nelle Linee guida per gli Autori degli articoli.

FAMagazine, in ottemperanza al Regolamento per la classificazione delle riviste nelle aree non bibliometriche, rispondendo a tutti i criteri sulla Classificabilità delle riviste telematiche, è stata ritenuta rivista scientifica dall'ANVUR, Agenzia Nazionale per la Valutazione dell'Università e della Ricerca Scientifica (Classificazione delle Riviste).

FAMagazine ha adottato un Codice Etico ispirato al codice etico delle pubblicazioni, Code of Conduct and Best Practice Guidelines for Journal Editors elaborato dal COPE - Committee on Publication Ethics.

Ad ogni articolo è attribuito un codice DOI (Digital Object Identifier) che ne permette l'indicizzazione nelle principali banche dati italiane e straniere come DOAJ (Directory of Open Access Journal) ROAD (Directory of Open Access Scholarly Resourches) Web of Science di Thomson Reuters con il nuovo indice ESCI (Emerging Sources Citation Index) e URBADOC di Archinet. Dal 2018, inoltre, FAMagazine è indicizzata da Scopus.

Al fine della pubblicazione i contributi inviati in redazione vengono valutati con un procedimento di double blind peer review e le valutazioni dei referee comunicate in forma anonima al proponente. A tale scopo FAMagazine ha istituito un apposito Albo dei revisori che operano secondo specifiche Linee guida per i Revisori degli articoli.

Gli articoli vanno caricati per via telematica secondo la procedura descritta nella sezione Proposte online.
La rivista pubblica i suoi contenuti ad accesso aperto, seguendo la cosiddetta gold road ossia rendendo disponibili gli articoli sia in versione html che in pdf.

Dalla nascita (settembre 2010) al numero 42 dell'ottobre-dicembre 2017 gli articoli di FAMagazine sono pubblicati sul sito www.festivalarchitettura.it (Archivio Magazine). Dal gennaio 2018 la rivista è pubblicata sulla piattaforma OJS (Open Journal System) all'indirizzo www.famagazine.it

Gli autori mantengono i diritti sulla loro opera e cedono alla rivista il diritto di prima pubblicazione dell'opera, con Licenza Creative Commons - Attribuzione che permette ad altri di condividere l'opera indicando la paternità intellettuale e la prima pubblicazione su questa rivista.

Gli autori possono depositare l'opera in un archivio istituzionale, pubblicarla in una monografia, nel loro sito web, ecc. a patto di indicare che la prima pubblicazione è avvenuta su questa rivista (vedi Informativa sui diritti).

© 2010- FAMagazine
© 2010- Festival dell'Architettura Edizioni

Linee guida per gli autori

FAMagazine esce con 4 numeri l'anno e tutti gli articoli, ad eccezione di quelli commissionati dalla Direzione a studiosi di chiara fama, sono sottoposti a procedura peer review mediante il sistema del doppio cieco.

Due numeri all'anno, dei quattro previsti, sono costruiti mediante call for papers che vengono annunciate di norma in primavera e autunno.

Le call for papers prevedono per gli autori la possibilità di scegliere tra due tipologie di saggi:

a) saggi brevi compresi tra le 12.000 e le 14.000 battute (spazi inclusi), che verranno sottoposti direttamente alla procedura di double blind peer review;

b) saggi lunghi maggiori di 20.000 battute (spazi inclusi) la cui procedura di revisione si articola in due fasi. La prima fase prevede l'invio di un abstract di 5.000 battute (spazi inclusi) di cui la Direzione valuterà la pertinenza rispetto al tema della call. Successivamente, gli autori degli abstract selezionati invieranno il full paper che verrà sottoposto alla procedura di double blind peer review.

Ai fini della valutazione, i saggi devono essere inviati in Italiano o in Inglese e dovrà essere inviata la traduzione nella seconda lingua al termine della procedura della valutazione.

In ogni caso, per entrambe le tipologie di saggio, la valutazione da parte degli esperti è preceduta da una valutazione minima da parte della Direzione e della Redazione. Questa si limita semplicemente a verificare che il lavoro proposto possieda i requisiti minimi necessari per una pubblicazione come FAMagazine.

Ricordiamo altresì che, analogamente a come avviene per tutti i giornali scientifici internazionali, il parere degli esperti è fondamentale ma ha carattere solo consultivo e l'editore non assume, ovviamente, alcun obbligo formale ad accettarne le conclusioni.

Oltre ai saggi sottoposti a peer review FAMagazine accetta anche proposte di recensioni (Saggi scientifici, Cataloghi di mostre, Atti di convegni, proceedings, ecc., Monografie, Raccolte di progetti, Libri sulla didattica, Ricerche di Dottorato, ecc.). Le recensioni non sono sottoposte a peer review e sono selezionate direttamente dalla Direzione della rivista che si riserva di accettarle o meno e la possibilità di suggerire delle eventuali migliorie.
Si consiglia agli autori di recensioni di leggere il documento Linee guida per la recensione di testi.

Per la sottomissione di una proposta è necessario attenersi rigorosamente alle Norme redazionali di FAMagazine e sottoporre la proposta editoriale tramite l'apposito Template scaricabile da questa pagina.

La procedura per la submission di articoli è illustrata alla pagina PROPOSTE

ARTICLES SUMMARY TABLE

71 / 72, 2025.

SUMMARY TABLE 71-72

n.	Id Code	date	Type essay	Evaluation	Publication
1	1128	ott-25	Long	Peer (A)	Yes
2	1101	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
3	1155	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
4	1167	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
5	1131	ott-25	Long	Peer (A)	Yes
6	1117	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
7	1095	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
8	1098	ott-25	Long	Peer (A)	Yes
9	1030	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
10	1135	ott-25	Long	Peer (B)	Yes
11	1112	ott-25	Long	Peer (A)	Yes
12	1097	ott-25	Long	Peer (B)	Yes

PROSSIMA USCITA

numero 73, 2025.

La composizione degli altri
a cura di Elvio Manganaro e Ruzanna Meliksetyan

L'obiettivo è perseguire la riconoscibilità scientifica, all'interno del mondo dell'architettura, di una posizione disciplinare che pone al centro del processo progettuale il momento compositivo. L'ipotesi è che tale movimento di posizionamento possa avvenire ripristinando un'alleanza e un confronto non con l'industria delle costruzioni, ma con il mondo delle arti, del cinema, della poesia, della musica. Oggetto del numero non sono i rapporti tradizionali tra architettura e arte, ma un aggiornamento critico delle strategie compositive che le altre discipline adottano o hanno adottato all'interno dei loro ambiti e dunque, a valle, per chi si occupa di composizione architettonica, la possibilità di un confronto e una verifica rispetto ai propri strumenti. I contributi, scritti da critici e studiosi attivi in differenti pratiche artistiche, potranno talvolta mettere in evidenza connessioni con il repertorio disciplinare dell'architettura. In altri casi saranno invece gli architetti a interrogare processi ed esperimenti sviluppati altrove. Questo scambio di prospettive mira a evitare un'eccessiva autoreferenzialità delle posizioni indagate e a promuovere un confronto critico tra differenti approcci compositivi. Le riflessioni raccolte assumeranno la forma di saggi, saggi visuali, interviste e dialoghi, accomunati dal riconoscimento della composizione quale linguaggio condiviso.

Magazine del Festival dell'Architettura

ricerche e progetti sull'architettura e la città

research and projects on architecture and the city

71/ 72 Oltre la Scuola. Sperimentazioni sulla trasmissibilità dell'architettura

Enrico Prandi	Il medium e la disciplina. Trasmissibilità dell'architettura oltre la scuola nell'epoca della mutazione digitale	**9**
Riccardo Rapparini	Un filo di Arianna. Trasmissibilità e identità culturale in architettura	**20**
Carlo Quintelli	Festival dell'Architettura di Parma: vent'anni dopo	**31**
Elisa Boeri, Luca Cardani, Claudia Tinazzi	MantovArchitettura. Piccola storia di un festival di architettura internazionale	**50**
Thomas Bisiani	Sperimentazioni al confine. Stazione Rogers, dialoghi tra le discipline	**61**
Meri Pepanyan, Aleksei Lashkov	Can it be tried in Yerevan?	**70**
Enrique Encabo, Imacculada Maluenda, Íñigo Cobeta	Dal display al contenuto. OMA, architettura e mass media, 1989-2006	**79**
Michela Morgante	Poter vedere l'architettura (dal tinello). Città, storia e progetto nei palinsesti RAI 1954-1978	**91**
Riccarda Cantarelli	L'insediamento urbano. Quando Carlo Aymonino portò la ricerca architettonica in televisione	**101**

Enrico Prandi	Prove multimediali di trasmissione dell'architettura. Sei programmi televisivi italiani tra pedagogia pubblica e cultura disciplinare.	**110**
Alessandra Gabriele	Van Stoel tot Stad. Il programma televisivo di Jaap Bakema	**135**
Massimo Zammerini	La trasmissibilità dell'Architettura oltre lo stereotipo	**144**
Anna Fabris	Il processo iconico digitale: Metodi di decodificazione critica e conversione dell'immagine ingenua	**155**
Ludovico Romagni	Simultaneità: La percezione statica, dinamica e narrativa dell'architettura. Dieci anni di Enter_Vista	**165**
Alessandro Brunelli	Nell'accademia, oltre l'accademia: dieci domande ai fondatori di ArchiDiAP	**176**
Giulia Furlotti	Filmare, interrogare, trasmettere. OnArchitecture e l'archivio audiovisivo come dispositivo critico	**187**
Matthew Blunderfield	Scaffold: Su architettura, linguaggio e l'intervista in forma estesa	**201**
Luigiemanuele Amabile, Marianna Ascolese, Alberto Calderoni	1080x1350. Pedagogia per il progetto di architettura e social media	**205**
Giovanni Bellucci	La ricerca sulla modernizzazione umanizzata svedese ovvero il "caso" acceptera	**216**
Alessandro Brunelli	Il grado zero dell'arte di costruire	**218**
Beatrice Lampariello	Un romanzo giallo di architettura, per l'architettura	**221**
Francesca Bonfante	Palinsesto, tipi, figure	**225**

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

Editoriale

Enrico Prandi

Sperimentare la trasmissibilità dell'architettura oltre la Scuola

Abstract
L'editoriale affronta il problema della trasmissibilità della cultura architettonica nell'epoca della mutazione digitale, interrogandosi su cosa sopravviva del sapere disciplinare quando lascia l'aula per affidarsi a media diversi. Attraverso il confronto tra il paradigma novecentesco e le logiche algoritmiche dei social network contemporanei, si argomenta che il cambiamento del medium non è neutro ma produce effetti sull'immagine dell'architettura, sull'autorità culturale, sulla formazione del gusto. La risposta pedagogica deve costruire negli studenti la capacità di giudizio critico come atto di resistenza alla mediocrazia algoritmica. In questo scenario, le piattaforme editoriali digitali strutturate – dalla rivista scientifica open access al portale tematico, dalla webzine curatoriale alla piattaforma multimediale come LIA – rappresentano una possibile figura intermedia: conservano la intenzionalità editoriale della televisione educativa senza la sua scarsità, e abitano internet senza consegnarsi alla sua neutralità simulata.

Parole Chiave
Trasmissibilità — Pedagogia — Social Media — Mediocrazia — Critica

La trasmissione come problema disciplinare

Vi è una domanda che attraversa silenziosamente tutta la storia dell'architettura moderna, e che raramente viene posta in modo diretto: cosa sopravvive alla trasmissione della disciplina? Non come si insegna l'architettura, non attraverso quali canali si diffonde la sua cultura, ma cosa rimane del progetto, del pensiero critico, dell'intenzione disciplinare quando il sapere lascia l'aula e si affida a un *medium* diverso dalla lezione, dal libro, dal disegno a mano.

Questa domanda è oggi più urgente che mai, non perché sia nuova – ogni generazione ha dovuto confrontarsi con la trasformazione dei propri strumenti di comunicazione – ma perché la velocità e la radicalità della mutazione in atto non hanno precedenti. I dati raccolti da Riccardo Rapparini (2024) lo dicono con una chiarezza quasi disarmante: il 99% degli studenti di architettura italiani utilizza Internet per reperire informazioni, il 68% si affida ai social network, mentre solo il 42% integra materiali stampati come libri e riviste. Non si tratta di una preferenza generazionale o di un costume passeggero ma, come è stato osservato, di «una vera e propria mutazione antropologica».

Potremmo dire che questo fascicolo di FAM nasce direttamente dai banchi di scuola, dal confronto-dibattito con gli studenti ai quali abbiamo deciso di tramandare il sapere disciplinare declinato nel saper progettare. Di conseguenza nasce dall'intenzione di comprendere a fondo questa mutazione: non come lamento nostalgico, né come celebrazione acritica del nuovo, ma come apertura di un problema teorico che investe direttamente lo statuto della disciplina architettonica. Se il *medium* è il messaggio, come Marshall McLuhan (1964) ha insegnato, allora cambiare radicalmente i media

attraverso cui l'architettura viene trasmessa significa cambiare, almeno in parte, l'architettura stessa. Significa modificare cosa è percepito come rilevante, cosa è memorabile, cosa costruisce autorità culturale, cosa forma il gusto e l'immaginario di chi progetta.
La call for papers che ha generato questo numero chiedeva di proporre esperienze nazionali e internazionali capaci di trasmettere la cultura del progetto al di fuori dei canali accademici tradizionali al fine di costruire una geografia. I contributi raccolti hanno risposto con una varietà e una ricchezza che hanno confermato, e in alcuni casi sorpreso, le aspettative. Rimandando all'editoriale specifico di Riccardo Rapparini l'analisi puntuale dei diversi contributi, si riassumono qui alcune considerazioni trasversali.

I dispositivi istituzionali: biennali, triennali, festival e la questione della durabilità

Tra i dispositivi di trasmissione extra-accademica, le grandi manifestazioni come biennali, triennali e più recentemente festival occupano un posto peculiare. Non sono scuole propriamente intese, ma eventi, con tutto ciò che questa parola implica di concentrazione, di eccezionalità, di costruzione rituale di un'occasione collettiva. Così che oltre vent'anni fa il Festival dell'Architettura di Parma – primo in Italia in questo genere – nasce da un'intuizione precisa, ossia che l'università non debba limitarsi a produrre sapere per sé stessa, ma debba rendersi protagonista della vita culturale della città e del territorio in cui è radicata. La genealogia intellettuale è esplicitata dal modello rogersiano dell'*Utopia della realtà*, l'idea che la ricerca universitaria debba abbattere i propri confini istituzionali per offrirsi a una verifica sul campo. Non a caso, il Festival nasce tra le mura dell'Università di Parma, ma si configura fin dall'inizio come organismo indipendente, capace di collaborare con gli enti territoriali mantenendo una propria autonomia programmatica. Alternativo al sistema degli Urban Center, che spesso hanno pagato il prezzo di una sudditanza politica, diventando meri strumenti di consenso, il Festival rappresenta fin dalla sua origine un tentativo di tenere insieme rigore critico e apertura al pubblico non specialista.
Ciò che distingue il Festival dell'Architettura di Parma da molte altre manifestazioni analoghe – e la loro proliferazione negli anni successivi è stata notevole fino all'istituzione centralizzata ad opera del Ministero dei Beni Cultuali –, è la scelta di costruire nel tempo un sistema integrato, non di limitarsi all'happening. Ogni edizione ha avuto una forte caratterizzazione tematica, ed è stata accompagnata da pubblicazioni (FAEdizioni), da una rivista scientifica (FAMagazine), da workshop e call for papers internazionali. La manifestazione quindi non si esaurisce nell'evento ma al contrario genera archivio, produce sapere, costruisce comunità.
Questa distinzione – tra evento e progetto culturale, tra happening e sistema – è forse la più importante che emerge dall'insieme dei contributi raccolti in questo numero. Un festival che si limita alla celebrazione, per quanto spettacolare, non trasmette nulla di durabile: produce emozione, forse riconoscibilità, ma non sedimenta cultura disciplinare. Un festival che si pensa come dispositivo critico strutturato – con una propria linea editoriale, con una memoria delle edizioni precedenti, con la capacità di connettere ricerca universitaria e pubblico allargato – può diventare qualcosa di diverso come un laboratorio permanente di elaborazione e trasmissione del sapere architettonico.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

Il rischio opposto è altrettanto reale: quello dell'autoreferenzialità, della manifestazione che parla agli addetti ai lavori fingendo di rivolgersi alla città. La domanda che il Festival di Parma – come ogni dispositivo analogo – ha dovuto continuamente affrontare è se il suo pubblico fosse davvero allargato o se, al di là delle dichiarazioni di intenti, riproducesse essenzialmente i circuiti accademici in una forma più scenografica. Non c'è risposta definitiva a questa domanda. Ma il fatto stesso che la domanda rimanga aperta è una garanzia contro la compiacenza[1].

La mutazione: frammentazione, dispersione, accelerazione

Tornando ai dati di partenza, i numeri non descrivono soltanto un cambiamento nelle abitudini di consumo culturale ma descrivono una trasformazione della struttura cognitiva dell'apprendimento, e più in profondità una mutazione nell'idea stessa di cosa sia il sapere e come si acquisisca.

McLuhan osservava che ogni medium non si limita a trasportare contenuti: modifica la struttura sensoriale e cognitiva di chi lo usa, cambia il rapporto tra figura e sfondo, tra sequenzialità e simultaneità, tra profondità e superficie. La televisione, per quanto diversa dal libro, era ancora un medium lineare, narrativo, capace di sostenere argomentazioni complesse nel tempo. Al contrario i social network sono costruiti su logiche radicalmente diverse in quanto l'algoritmo premia l'engagement immediato, la scorrevolezza, la riconoscibilità visiva, la semplificazione emotiva. Per l'architettura, questa trasformazione ha conseguenze specifiche e in parte paradossali. Da un lato, mai come oggi le immagini di architettura sono state così accessibili, così diffuse, così globalmente condivise. Un progetto realizzato a Porto o a Seoul è immediatamente visibile a uno studente di Parma. Gli archivi storici digitali hanno reso accessibile una quantità di documentazione che le generazioni precedenti avrebbero considerato impensabile.

Dall'altro lato, però, questa abbondanza si accompagna alla perdita della profondità, della lentezza, della capacità di sostenere argomentazioni complesse nel tempo. L'immagine di architettura sui social – inevitabilmente decontestualizzata, estratta dal suo rapporto con il luogo, con il tempo, con il programma – tende a ridurre il progetto a un oggetto di consumo visivo. Il rischio concreto è che il *deep scrolling* sostituisca il progetto con la sua superficie: che la riconoscibilità estetica prenda il posto della comprensione critica. Non si tratta di demonizzare lo strumento, ma di riconoscerne le derive strutturali.

C'è poi una questione di autorità culturale. Nel paradigma novecentesco che ho riassunto nell'articolo *Prove multimediali di trasmissione dell'architettura. Sei programmi televisivi italiani tra pedagogia pubblica e cultura disciplinare* di questo numero, la critica aveva un ruolo preciso ed importante ossia quello di selezionare, interpretare, gerarchizzare in quanto i suoi autori, Rogers, Zevi, Argan, Tafuri costruivano canoni, discutibili, parziali, se vogliamo anche attraversati da tensioni teoriche e politiche, ma esistenti come punti di orientamento (ricordiamoci sempre la definizione di Baudelaire). Il digitale ha disseminato quella funzione in milioni di micro-narrazioni, ognuna con la sua piccola audience ma nessuna con l'autorità necessaria per costruire un orizzonte condiviso.

Il medium senza filtro: dalla televisione pedagogica all'internet come "scuo*la parallela*"

C'è una differenza strutturale, e non solo quantitativa, tra la televisione degli anni Sessanta e internet come lo conosciamo oggi; una differenza che investe non soltanto i contenuti trasmessi, ma la natura stessa del rapporto tra medium, sapere e destinatario.

La televisione dei programmi di Rogers, di Zevi, di Bakema era un medium *in-*

tenzionale. Ogni contenuto era il risultato di una catena di decisioni editoriali consapevoli: chi parla, a chi, con quale obiettivo, entro quale cornice culturale. La scarsità del mezzo – pochi canali, poche ore di programmazione, una regia editoriale centralizzata – imponeva una selezione. Quella selezione era certo discutibile, certo attraversata da logiche di potere culturale e di esclusione; ma aveva una conseguenza preziosa: il contenuto arrivava al pubblico già filtrato, già interpretato, già inserito in un quadro di riferimento esplicito. Lo spettatore poteva dissentire, poteva ignorarlo, poteva cambiare canale. Ma non poteva confondere quel contenuto con la realtà neutra e non mediata delle cose: sapeva – o poteva sapere – che stava guardando un punto di vista, una scelta, una proposta.

Internet rovescia questa struttura in modo radicale. Non è semplicemente che i contenuti sono di più, o che sono meno selezionati: è che il medium è costruito architetturalmente per *simulare la neutralità*. Il feed algoritmico non si presenta come una proposta editoriale – si presenta come il mondo. La piattaforma non ha firma, non ha direttore responsabile, non ha linea culturale dichiarata. Quello che appare sullo schermo sembra emergere spontaneamente dalla realtà, come se fosse la realtà stessa a parlare, piuttosto che un sistema di selezione e amplificazione opaco e orientato da logiche commerciali. Il risultato è paradossale: un medium che produce enormemente più contenuti della televisione degli anni Sessanta, ma che li consegna al destinatario privi della cornice epistemica che ne renderebbe possibile la valutazione critica.

Per un pubblico generico, questo problema è serio. Per gli studenti di architettura, è potenzialmente devastante — e per ragioni che riguardano la specificità della disciplina.

L'architettura è, tra le discipline progettuali, quella in cui il rapporto con l'immagine è al tempo stesso più costitutivo e più ambiguo. Costitutivo, perché il progetto si pensa per immagini (o meglio per "figure", Rella 2004), si comunica per immagini (Evans 1997), si valuta per immagini (Colomina 1994). Ambiguo, perché l'immagine architettonica è sempre una riduzione: estrae l'edificio dal suo contesto, lo fissa in un momento, ne privilegia certi aspetti (la forma, la luce, la scenografia fotografica) a scapito di altri (la materia, il tempo, l'uso, il rapporto con il luogo). I grandi fotografi di architettura erano consapevoli che stavano costruendo un'interpretazione che si avvaleva di un apparato critico rappresentativo e testuale che ne completava la narrazione. Quello che accade oggi sui social network è strutturalmente diverso: l'immagine di architettura pubblicata su Instagram o Pinterest è estratta da qualsiasi apparato critico, privata di scala, di contesto geografico, di committenza, e soprattutto, di relazione con il luogo, ossia di profondità critica. Rimane solo la superficie spesso patinata: e quella superficie è di straordinaria qualità fotografica, che tende a oscurare tutto ciò che non è visibile nell'immagine che è, quasi sempre, la parte più importante dell'architettura.

Si produce così quello che si potrebbe chiamare un effetto di *appiattimento culturale disciplinare*: l'architettura viene progressivamente ridotta a ciò che è fotografabile, e la fotografia diventa il criterio implicito di valutazione del progetto. Un edificio che funziona male ma si fotografa bene prospera nell'ecosistema digitale. Un edificio che risolve in modo straordinario un problema complesso – di rapporto con il contesto, di gestione degli usi, di durata nel tempo – ma che non offre immagini spettacolari, tende a scomparire. Questo non è un problema estetico superficiale: è una distorsione epistemica che investe la formazione del gusto, la costruzione del canone, la definizione stessa di cosa conti come architettura di qualità.

L'appiattimento culturale è figlio della mediocrazia (Deneault 2015). L'algoritmo diventa quindi la macchina mediocratica per eccellenza in quanto non selezionano il meglio dell'architettura ma il più riconoscibile, il più condivi-

sibile, il più immediatamente gradevole. È esattamente la logica mediocratica applicata alla cultura visiva – non il trionfo del brutto, ma il trionfo del medio-bello, dello stilisticamente addomesticato.
A ciò la formazione deve funzionare da antidoto. Se la mediocrazia funziona per conformismo progressivo – per erosione lenta della capacità di giudizio – allora la risposta pedagogica da contrapporre è di costruire negli studenti (i primi interlocutori) la capacità critica di distinguere il bene dal male, il bello dal brutto, il possibile dall'impossibile. Ciò è esattamente l'opposto della mediocrazia: è la formazione del giudizio come atto di resistenza culturale.
C'è poi un secondo livello del problema, che riguarda non solo la ricezione delle immagini ma la costruzione dell'identità professionale. Internet – e in particolare i social network – ha creato le condizioni per una circolazione di *modelli* architettonici a velocità e con capillarità senza precedenti. Gli stili si diffondono globalmente e si omologano. Le soluzioni formali di successo vengono replicate e amplificate dall'algoritmo che premia la riconoscibilità. Il risultato è una paradossale uniformità globale del paesaggio architettonico contemporaneo: mai come oggi i progetti prodotti in contesti geografici e culturali profondamente diversi si assomigliano, perché tutti si nutrono degli stessi feed, guardano le stesse immagini, si formano attraverso gli stessi riferimenti digitali. L'architettura – che è per sua natura radicata nel luogo, nel tempo, nella cultura locale – subisce una pressione verso la de-localizzazione, verso una sorta di stile internazionale digitale che non ha nemmeno la coerenza ideologica dello stile internazionale novecentesco: ha solo la logica dell'algoritmo.
Di fronte a questo scenario, la risposta pedagogica più ovvia, ma forse anche la più sbagliata, è tornare al libro e alla lezione frontale come se il mondo non fosse cambiato: una risposta comprensibile, ma sostanzialmente inutile, perché lascia lo studente solo di fronte a un medium che continuerà a frequentare al di fuori dell'università, senza avergli fornito gli strumenti per navigarlo criticamente.
La risposta più difficile – e più necessaria – è invece di natura opposta ossia di portare internet dentro la didattica, non per assecondarne le logiche, ma per renderle visibili e quindi criticabili. Significa costruire, come competenza esplicita della formazione architettonica, quella che si potrebbe chiamare *capacità di giudizio critico sull'immagine*: in altri termini la capacità di chiedersi, di fronte a qualsiasi immagine architettonica, se essa possiede quella profondità metaforica, quella terza dimensione virtuale in grado di collocarla tra le architetture interessanti.

Questa capacità non è innata, né si acquisisce per esposizione. Si costruisce attraverso un esercizio deliberato e progressivo, che ha come strumenti fondamentali il confronto tra immagini e realtà (il viaggio, la visita diretta all'architettura costruita), l'analisi critica delle fonti, la lettura dei testi non come alternativa all'immagine, ma come suo necessario contrappunto. E richiede che la Scuola, intesa in senso pieno, come luogo di formazione del giudizio e non solo di trasmissione di tecniche, si assuma la responsabilità esplicita di questo compito: aiutare gli studenti a distinguere il bene dal male, il bello dal brutto, il possibile dall'impossibile. Non in senso dogmatico come imposizione di un canone fisso ma come esercizio continuo e argomentato del giudizio critico, che è, in ultima analisi, la competenza fondamentale di qualsiasi pratica intellettuale matura.
In questo senso, la questione della trasmissibilità extra-accademica dell'architettura nell'epoca digitale non è separabile dalla questione della formazione accademica: le due dimensioni si condizionano reciprocamente. Una cultura architettonica extra-accademica ricca e critica – fatta di festival, riviste, piat-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179



Fig. 1
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, homepage.

taforme editoriali strutturate, centri culturali più o meno indipendenti – può offrire agli studenti modelli alternativi alla deriva algoritmica dei social network, esempi concreti di come il sapere disciplinare possa essere trasmesso con rigore e con apertura al tempo stesso. Ma questa offerta può essere raccolta e valorizzata solo da studenti che abbiano già sviluppato, dentro la scuola, la capacità di distinguere un progetto culturale dall'happening, una critica argomentata dall'opinione, un'immagine interpretata dall'immagine consumata.
Il medium, dunque, non è solo il messaggio: è anche – o forse soprattutto, nell'epoca della mutazione digitale – la posta in gioco di una battaglia pedagogica che non si può rinviare.

Nuove forme: il progetto culturale strutturato nel digitale

La distinzione che emerge con maggiore chiarezza dall'insieme dei contributi raccolti in questo fascicolo non è tra analogico e digitale, né tra tradizionale e innovativo. È tra produzione spontanea e progetto culturale strutturato. Tra la reazione istintiva alle possibilità offerte da un medium e la costruzione consapevole di un dispositivo capace di durare, di sedimentare, di costruire comunità critica.
Nel campo delle riviste scientifiche digitali, FAMagazine rappresenta un caso di particolare interesse proprio perché la sua traiettoria è inseparabile da quella del Festival dell'Architettura di Parma, di cui è storicamente e programmaticamente l'organo scientifico. Nata nel 2010 come strumento di disseminazione dei contributi del Festival, la rivista ha progressivamente costruito una propria autonomia nella direzione di una scientificità internazionale non privo di tensioni – ha richiesto un adattamento dei contenuti e dei formati che ha talvolta messo in pressione la vocazione critica originaria con le esigenze dei canoni accademici globali – ma ha consentito alla rivista di costruire una presenza duratura e riconoscibile nel panorama internazionale.
Più recente, ma altrettanto significativa, è la nascita di LIA Platform (Lezioni Italiane di Architettura): uno strumento digitale pensato per connettere ricerca universitaria, patrimonio architettonico e pubblico allargato attraverso itinerari tematici. LIA non è una rivista, non è un archivio, non è una piattaforma di social networking ma un dispositivo ibrido che cerca di incarnare esattamente quella funzione di mediazione tra sapere speciali-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

Fig. 2
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, sezione Lezioni.

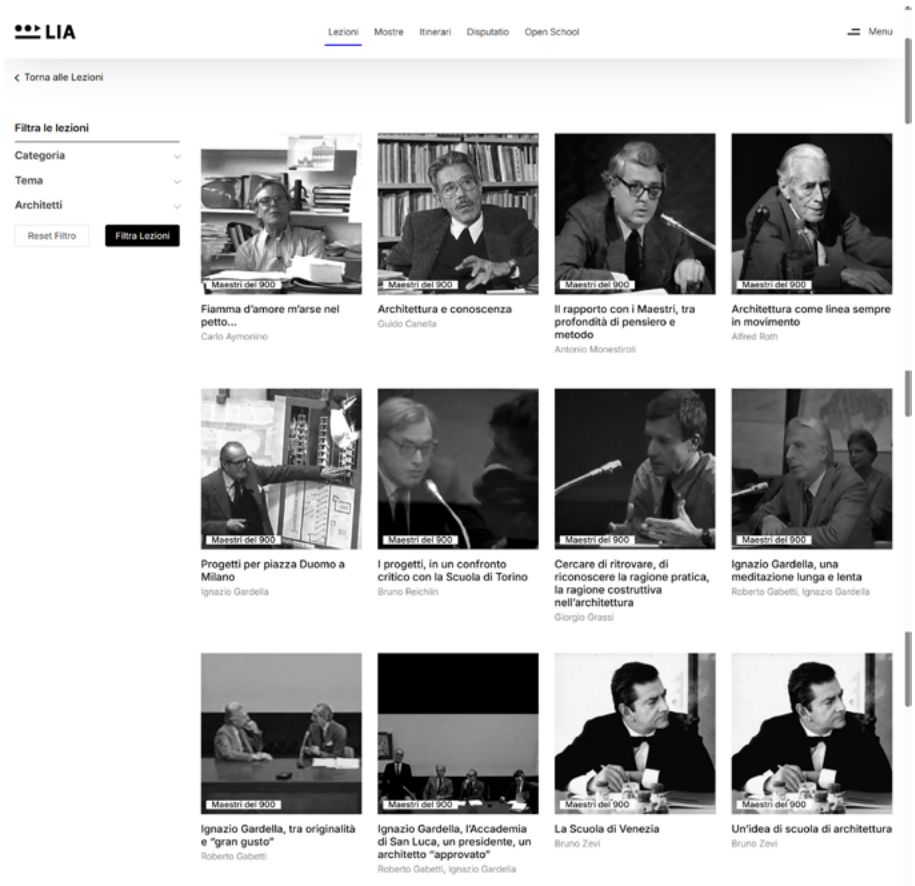
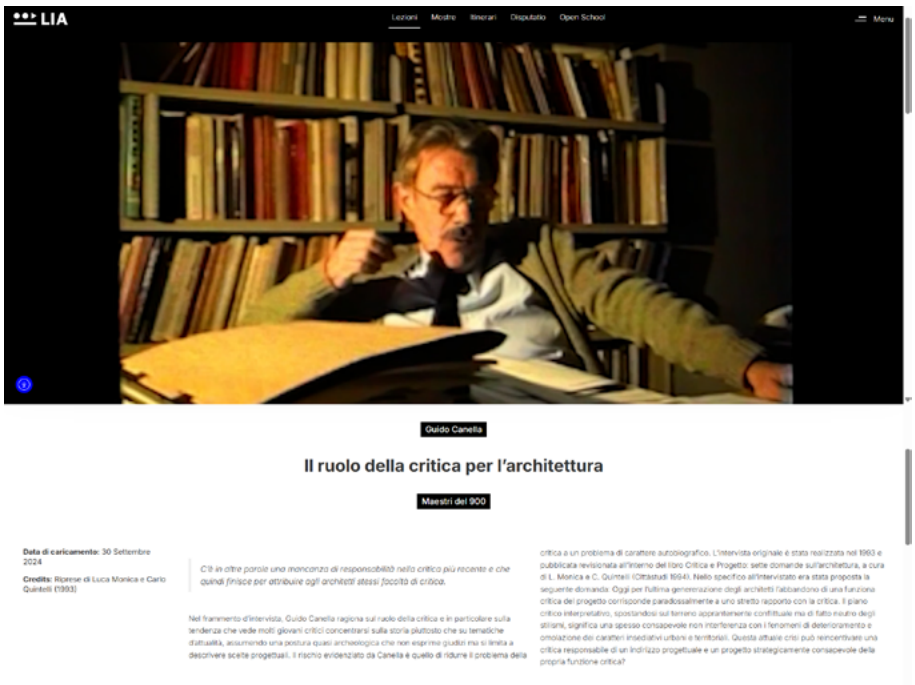


Fig. 3
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, sezione Lezioni.
Nello specifico:
Il ruolo della critica a partire da Zevi e Persico di Guido Canella.
Consultabile a: https://www.liaplatform.it/lezione/il-ruolo-della-critica-per-larchitettura/



stico e pubblico generale che il paradigma novecentesco affidava alla televisione e alle grandi manifestazioni.

Per una lettura trasversale: quattro tensioni produttive

Prima di presentare i singoli contributi nella loro specificità, è utile identificare alcune tensioni trasversali che li attraversano e che costituiscono, in un certo senso, il vero oggetto teorico di questo fascicolo. Non sono contraddizioni da risolvere, ma polarità produttive da tenere in tensione.

Autorità e democratizzazione

La prima tensione riguarda il rapporto tra autorità culturale e democratizzazione dell'accesso. Il paradigma televisivo novecentesco era fortemente gerarchico: Rogers parlava mentre il pubblico ascoltava. Non era un difetto, era una condizione necessaria per l'esistenza di una voce critica riconoscibile. Il digitale ha dissolto quella gerarchia, aprendo lo spazio a una pluralità di voci che il sistema precedente non avrebbe mai potuto ospitare. Ma ha anche dissolto la possibilità di un'autorità critica condivisa. I contributi sull'uso di Instagram nella pedagogia architettonica mostrano con precisione i costi di questa democratizzazione: la riconoscibilità estetica come surrogato del pensiero critico, la visibilità algoritmica come misura del valore.

Evento e durata

La seconda tensione riguarda il rapporto tra l'eccezionalità dell'evento e la costruzione di qualcosa che dura nel tempo. I festival sono soggetti a una deriva spettacolare che può svuotarli di contenuto critico trasformandoli in vetrine. La questione non è se fare eventi, ma come costruire eventi che sedimentino: che lascino archivi, pubblicazioni, comunità, pratiche. Il modello del Festival dell'Architettura di Parma suggerisce che la risposta stia nella costruzione di un sistema integrato, dove l'evento è un momento di un processo più lungo, non un fine in sé.

Immagine e comprensione

La terza tensione riguarda il rapporto tra l'immagine architettonica e la comprensione critica del progetto. Molti contributi, da quelli sui social media a quelli sulla storia della televisione, da quelli sull'uso del cinema a quelli sulla critica allo stereotipo mediatico, convergono su un punto: il rischio che la proliferazione di immagini di architettura produca non più conoscenza ma meno, perché l'immagine decontestualizzata attiva il riconoscimento ma inibisce la comprensione. Il contributo sull'uso dell'intelligenza artificiale in chiave pedagogica affronta questa questione in modo diretto: come trasformare la «assunzione bulimica di immagini ingenue» in comprensione critica e «intenzionata». La proposta di un uso consapevole dell'IA e di modelli collaborativi aperti – sul modello di Wikipedia, che pur all'inizio abbiamo accettato con riserva ma che a tutt'oggi si rivela essere superiore a tante altre esperienze – come strumenti per costruire sapere architettonico condiviso è una delle ipotesi più stimolanti di questo fascicolo, proprio perché ribalta il segno della tecnologia: non causa della dispersione, ma potenziale strumento di riorganizzazione critica.

Specialismo e pubblico allargato

La quarta tensione riguarda il rapporto tra il rigore scientifico necessario alla disciplina e la capacità di parlare a un pubblico in formazione o non

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

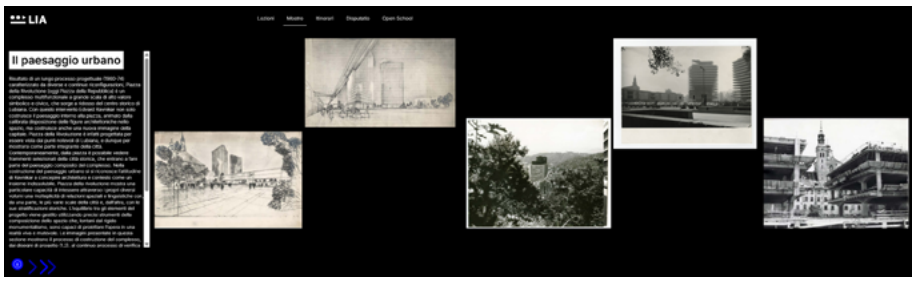


Fig. 4
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, sezione Mostre.

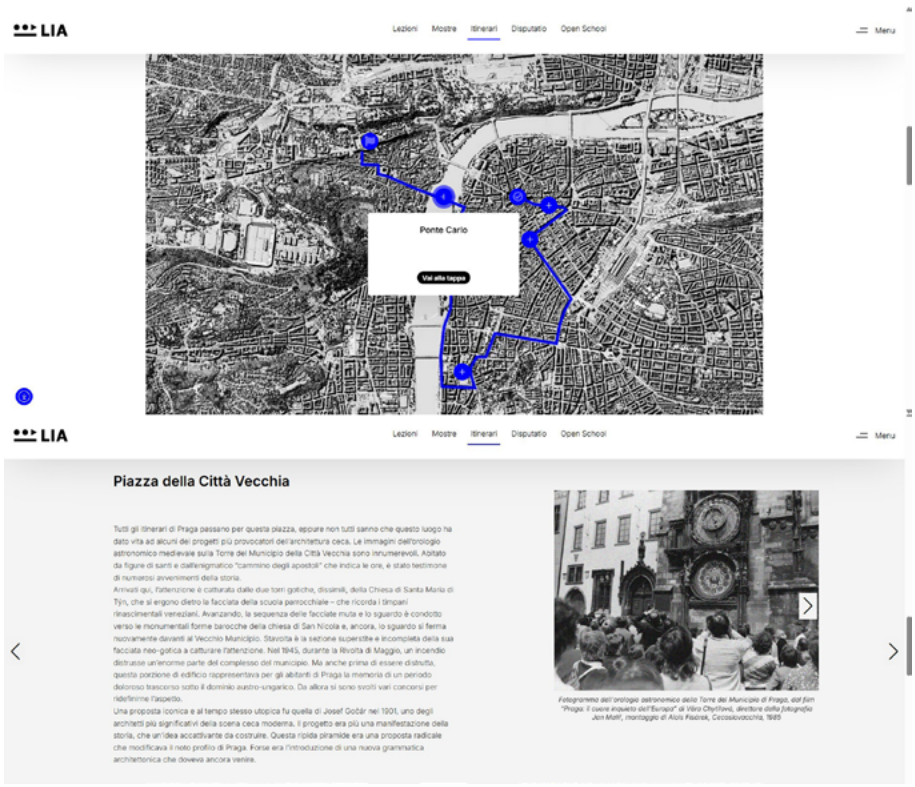


Fig. 5
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, sezione Itinerari.

specialista. Questa tensione – che i contributi storici sulla RAI mostrano già presente negli anni Cinquanta e Sessanta, nell'oscillazione tra programmi di intrattenimento domestico e documentari di impegno civile – si ripresenta in forme nuove nel contesto digitale. I portali e le webzine specializzate rischiano di essere accessibili solo a chi è già formato, mentre i social network sono accessibili a tutti ma tendono a semplificare, banalizzare o peggio a mistificare. Tra questi due poli, esiste uno spazio per dispositivi capaci di essere rigorosi e accessibili insieme, che richiedono però un lavoro consapevole di traduzione, che non è semplificazione, ma organizzazione del sapere come mediazione critica.

Conclusione: tensione aperta

La trasmissibilità dell'architettura è oggi un campo di forze in conflitto, attraversato da tensioni che non si lasciano sintetizzare in una formula. Il medium ha cambiato, o sta cambiando, il messaggio anche se non sappiamo ancora con precisione in quale direzione, né con quale velocità.
Quello che sappiamo, grazie all'insieme dei contributi qui raccolti, è che le risposte più interessanti non vengono da chi sceglie un solo polo della tensione – né dal nostalgico del paradigma televisivo novecentesco, né dall'entusiasta acritico delle possibilità digitali – ma da chi accetta di stare nella tensione stessa; da chi costruisce progetti culturali strutturati dentro i nuovi media senza rinunciare alla profondità critica; da chi usa l'evento (necessariamente finito) per costruire durata; da chi traduce il sapere

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

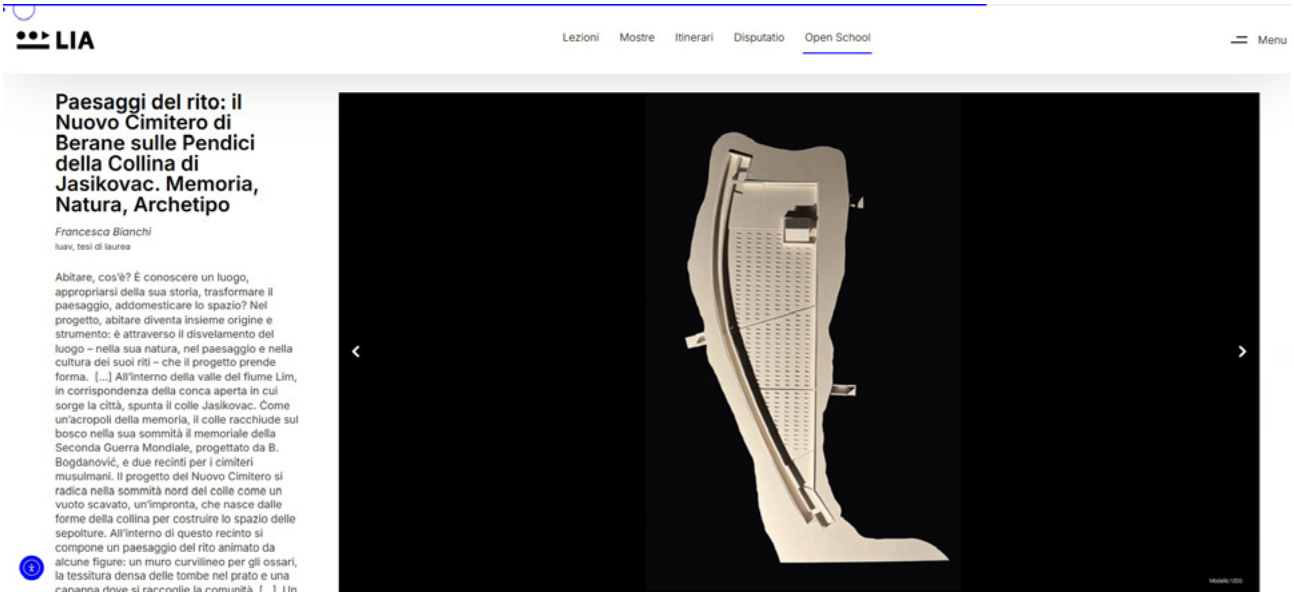


Fig. 4
LIA platform, Lezioni Italiane di Architettura, sezione Open School.

specialistico senza banalizzarlo; da chi mantiene viva la domanda sull'autorità culturale in un'epoca che tende a dissolvere ogni gerarchia.
McLuhan diceva sì che il medium è il messaggio ma aggiungeva anche che la risposta critica al medium – la consapevolezza del suo funzionamento, la capacità di usarlo senza esserne usati – è l'unica forma di libertà disponibile nell'"epoca elettrica", per usare la definizione dello stesso McLuhan. Questa libertà non è mai garantita ma va conquistata ogni volta, in ogni progetto culturale, in ogni scelta editoriale, in ogni festival, in ogni piattaforma digitale che decida di essere qualcosa di più di un aggregatore di contenuti.
Alcuni contributi di questo fascicolo mostrano che questa conquista è possibile, non facilmente, non senza contraddizioni, ma è proprio questa possibilità che vale la pena difendere.

Note

[1] Sul Festival dell'Architettura di Parma come sistema integrato di ricerca, didattica e trasmissibilità del progetto, si veda: E. Prandi, "Il Festival dell'Architettura di Parma come sistema integrato di ricerca, didattica e trasmissibilità del progetto di architettura", in Atti del III Forum ProArch, Torino, 2013.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

Bibliografia

MCLUHAN M., (1964) – *Understanding Media: The Extensions of Man.* McGraw-Hill, New York, 1964. (trad. it *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore 1967) .

GUERZONI G. (2008) – *Effetto Festival. "L'impatto economico dei festival di approfondimento culturale*. Fondazione Carispe, La Spezia, 2008." ("Guido Guerzoni - Università Bocconi - Academia.edu")

DENEAULT A. (2015) – *La mediocrazia*. Traduzione di Roberto Boi. Vicenza: Neri Pozza.

RAPPARINI R. (2024), – "Per una scuola fuori dalla scuola. Fenomeni, strumenti e prospettive della trasmissibilità extra-accademica". Università degli studi di Parma, Dipartimento di Ingegneria e Architettura, Dottorato in Composizione architettonica e urbana, Relatore, Prof. Enrico Prandi, Università di Parma

RELLA F. (2004) – *Pensare per figure*. Freud, Platone, Kafka, il postumano. Roma: Fazi.

EVANS R. (1997). – *Translations from Drawing to Building and Other Essays.* London, Architectural Association.

COLOMINA B. (1994). – *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (MA), MIT Press.

Enrico Prandi, (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003.
Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma e Direttore di FAMagazine.
Tra le sue pubblicazioni: *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016); *Il progetto di architettura nelle scuole europee* (in European City Architecture, FAEdizioni, Parma 2012); *Mantova. Saggio sull'architettura* (FAEdizioni, Parma 2005).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1179

Editoriale

Riccardo Rapparini

Un filo di Arianna. Trasmissibilità e identità culturale in architettura

Abstract
Quali sono i luoghi in cui l'architettura costruisce e trasmette la propria cultura oltre i confini dell'accademia? Muovendo da questa domanda, il numero di FAM propone una riflessione sulle forme della trasmissione come elemento centrale nella definizione dell'identità disciplinare. Festival, radio, televisione, archivi e piattaforme digitali contribuiscono a delineare una geografia di luoghi e strumenti attraverso cui il sapere architettonico si costruisce e diffonde, permettendo di interrogare il ruolo che questi hanno avuto nella costruzione dell'identità culturale dell'architettura. In un panorama caratterizzato dalla crescente complessità di media digitali, il tema della trasmissibilità offre così una prospettiva utile per riflettere sul rapporto tra architettura, conoscenza e cultura.

Parole Chiave
Trasmissibilità — Media — Cultura architettonica

Un filo di Arianna. Trasmissibilità e identità culturale dell'architettura

Il sottotitolo del numero recita *Sperimentazioni sulla trasmissibilità dell'architettura*, dove per trasmissibilità intendiamo un processo di costruzione e diffusione critica del sapere. Sembra utile, prima di procedere nell'approfondimento dei luoghi della trasmissione, definire fin da subito un nodo centrale del numero, porsi il problema della trasmissibilità implica porsi un problema di identità culturale, a prescindere da dove questa trasmissione agisca. In altri termini, parlare di trasmissibilità significa innanzitutto interrogare le condizioni attraverso cui una disciplina costruisce e costantemente ridefinisce la propria composizione interna.

Come si tenterà di dimostrare tramite i contributi selezionati, le meccaniche attraverso cui un sistema di saperi viene trasmesso non sono mai neutrali ma contribuiscono a definire quali contenuti possono essere considerati rilevanti, quali linguaggi più efficaci e, più genericamente, quale posizione culturale assumere.

Questa precisazione consente di prendere le distanze da altre nozioni che spesso tendono a sovrapporsi a quella di trasmissibilità, come per esempio disseminazione, divulgazione o comunicazione.

La comunicazione, in particolare, merita una breve digressione per la quale ci faremo aiutare da Mario Perniola. In un saggio edito nel 2004, il filosofo piemontese definisce la comunicazione come *opposto della conoscenza* o come una *bacchetta magica* che trasforma «l'inconcludenza, la ritrattazione e la confusione da fattori di debolezza in prove di forza» per poi licenziarla definitivamente come «nemica delle idee perché le è essenziale dissolvere i contenuti». Trascorsi poco più di venti anni dalla pubblicazione di questo pamphlet, possiamo affermare che quanto intra-



Fig. 1
Copertina del libro, *Contro la comunicazione* di Mario Perniola.

visto da Perniola si sia progressivamente affermato come paradigma di una contemporaneità in cui la comunicazione allude prevalentemente al marketing, alla pubblicità e alla promozione. Una questione, questa, che investe in maniera particolarmente urgente l'architettura stessa. Negli ultimi decenni, la crescente mediatizzazione della società e la centralità assunta dai processi di comunicazione hanno investito profondamente anche il campo dell'architettura. La visibilità, la costruzione dell'immagine e la capacità di essere presenti in diversi canali comunicativi sono divenute componenti sempre più rilevanti della pratica professionale, contribuendo a ridefinire gli statuti che, almeno fino alla fine del secolo scorso, avevano sostanziato la disciplina e il suo insegnamento. Emblematico di questa trasformazione è un recente master promosso da un noto istituto di formazione, significativamente intitolato *Marketing e comunicazione dell'architettura. Strategie e storytelling per un progetto di successo*, la cui minuzia del titolo basterebbe da sola a dimostrare quanto si è appena sostenuto. Eppure, l'etimo della parola comunicazione rimanda al greco *koinón*, ciò che è comune, pubblico, per poi transitare nel latino *cum*, che struttura termini come *communitas*, *communico*, *communicatio*. In questa genealogia, la *communicatio* apre alla dimensione della condivisione dei beni e soprattutto del sapere, suggerendo un'idea di trasmissione collettiva della conoscenza. Una prossimità semantica che il tempo e l'uso hanno progressivamente indebolito, secondo quel processo di deterioramento del linguaggio che inevitabilmente incide anche sulle forme del mondo che descrive.

Questa breve deviazione è parsa necessaria quantomeno per liberare il campo da possibili equivoci e permetterci di analizzare il tema della trasmissibilità e della sua vocazione formativa, anche alla luce di una contemporaneità molto più sbilanciata sui temi della comunicazione ma forse proprio per questo particolarmente interessante da vivisezionare.

Veniamo ora al titolo: *Oltre la scuola*. Qui "oltre" non è inteso come semplice sconfinamento geografico, ma come tentativo di osservare quei luoghi in cui l'architettura ha storicamente – e continua a farlo – tentato di costruire percorsi di approfondimento disciplinare al di fuori dei canali tradizionalmente deputati alla sua trasmissione. Nel delineare questa geografia, è stato decisivo imbattersi in una domanda che Guido Canella pone quasi incidentalmente, nel fluire del proprio intervento, durante un convegno tenuto al Politecnico di Milano nel 1999. La domanda è la seguente:

> «Insegna di più quanto si trasmette teoricamente dentro la Scuola o quanto si può recepire autodidatticamente fuori, attraverso la visione diretta delle opere e dei progetti sulle riviste?»

Senza entrare nel merito di quanto sia misurabile il *di più* a cui allude l'architetto milanese, è qui significativo constatare come il tema della trasmissione si fondi indissolubilmente su una dialettica tra ciò che viene insegnato dentro la scuola e ciò che invece si apprende autonomamente al di fuori di essa.

A partire da queste considerazioni, è parso particolarmente interessante dedicare alla dimensione extra-accademica tanto la ricerca[1] in cui il numero si inserisce quanto il numero stesso, assumendola come prospettiva privilegiata per interrogare le forme della trasmissione del sapere architettonico. Posizione che deriva anzitutto dal fatto che riteniamo sia stata proprio questa dimensione esterna a tentare di elevare il proprio grado di sperimentazione,

entrando in contraddizione con la normatività di una scuola che, salvo rare eccezioni, tende per sua natura a rendere trasmissibile ciò che è già acquisito.

Composizioni chimiche

È proprio questa sfera dell'apprendere a costituire il punto di partenza della riflessione proposta dal numero, nonché la sua urgenza, se si considera che l'orizzonte delle riviste evocato precedentemente si è oggi trasformato in una galassia articolata di piattaforme, dispositivi e iniziative che gravitano sempre meno attorno alla scuola e sempre più attorno a forme autonome di produzione e circolazione del sapere.
La questione può essere allora riformulata attraverso una domanda suggeritaci da Umberto Eco:

> «Il problema che deve porsi lo scienziato delle comunicazioni è questo: è identica la composizione chimica di ogni atto comunicativo?»[2] (Eco 1973).

Senza pretendere di affrontare il problema dal punto di vista delle scienze della comunicazione, con il rischio di essere immediatamente smentiti da Marshall McLuhan, come accade al malcapitato docente di "Tv, media e cultura" alla Columbia University nel celebre frammento di *Annie Hall*, il quesito offre tuttavia uno spunto utile per interrogare le modalità attraverso cui il sapere viene trasmesso.
Ci interessa allora assumere la questione posta da Eco per comprendere come la «composizione chimica» della trasmissione dell'architettura si trasformi al modificarsi degli strumenti, dei dispositivi e dei contesti culturali in cui agisce. Più che assumere una postura deterministica tra mezzi e contenuti, il numero intende indagare i rapporti che si instaurano tra media, linguaggi, pubblici e progetti culturali, e soprattutto il ruolo che questi rapporti hanno nella costruzione e nella trasmissione del sapere architettonico. Che poi immaginiamo sia la stessa domanda che implicitamente si sono posti Ernesto Nathan Rogers, Carlo Aymonino, Vittorio Gregotti, Carlo Mollino, Ludovico Quaroni, Luciano Semerani e Bruno Zevi, per citare alcuni dei protagonisti presenti nel numero, ogni volta che hanno scelto di affidare le proprie idee a una rivista, a una trasmissione radiofonica o televisiva, a una mostra o a una conferenza.
Storicamente, infatti, l'architettura ha esplorato con particolare attenzione le forme della propria trasmissione, trasformandole in un vero laboratorio sperimentale di costruzione teorica e di verifica critica. Nel corso del Novecento, tale panorama si è progressivamente articolato attraverso una pluralità di media, accanto all'editoria specializzata, rappresentata da libri e riviste, si svilupparono esperienze radiofoniche, televisive e persino cinematografiche di grande rilevanza. Questi strumenti offrirono l'opportunità di raggiungere un pubblico ben più ampio di quello specialistico, rispondendo a quell'esigenza di socializzazione delle conoscenze che agitò una parte significativa di intellettuali che, nel secondo dopoguerra, attribuiva alla partecipazione al dibattito «un dovere, strettamente connesso alla convinzione che la *koiné* intellettuale dovesse in qualche modo farsi guida – anche morale – della nazione» (Del Vecchio 2010).
Senza anticipare eccessivamente temi e questioni che verranno approfonditi nei singoli contributi, vale la pena ricordare alcune delle esperienze che più si sono contraddistinte per un elevato grado originalità. Accanto alle numerose iniziative editoriali, si svilupparono infatti significative sperimentazioni attraverso media meno convenzionali. Radio, televisione e cinema

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1234



Fig. 2
Frame da *Annie Hall* diretto da Woody Allen nel 1977. Sulla destra è possibile vedere Marshall McLuhan.

offrirono prospettive alternative ma di grande efficacia, come dimostrano programmi televisivi a carattere didattico quali *La casa dell'uomo* di Ernesto Nathan Rogers, *L'insediamento urbano* di Carlo Aymonino, *L'uomo e la città* di Vittorio Gregotti e *La tradizione ritrovata* di Aldo Grasso, Fulvio Irace e Giampiero Viola, fino a produzioni con un taglio più cinematografico come *Città nuova* di Éric Rohmer o *La forma della città* di Pier Paolo Pasolini. Analogamente, in ambito internazionale, si possono ricordare il programma radiofonico *The Classical Language of Architecture*, realizzato da John Summerson per la BBC, e il più ampio progetto della Open University, che introdusse modelli didattici innovativi basati sull'impiego integrato di televisione, radio e telefono ispirando in Bruno Zevi quell'idea di «università dell'aria» (Zevi 1977) transitata nella sua TeleRoma56. A queste iniziative si affiancarono inoltre istituzioni e piattaforme culturali fondamentali, dalle Biennali e Triennali ai festival di architettura, fino ad archivi, fondazioni e centri culturali, che contribuirono in modo decisivo alla costruzione e alla diffusione della cultura architettonica.

Un diluvio di informazioni

Oggi questo sistema si intreccia con un ecosistema mediatico estremamente diversificato che ha trasformato non solo i linguaggi, ma anche le forme stesse della produzione del sapere.

Le implicazioni di questo mutamento erano già chiaramente percepibili all'inizio degli anni Dieci, quando, nel settembre del 2010, usciva, per esempio, il primo numero di *FAMagazine*. Quell'anno Nokia dominava ancora il mercato della telefonia, l'iPhone era soltanto al suo quarto modello, Facebook stava progressivamente scalzando MySpace come piattaforma social di riferimento, mentre Twitter iniziava a diffondersi come strumento di giornalismo in tempo reale. Di lì a poco, Instagram avrebbe iniziato timidamente a farsi spazio nell'App Store dei più fortunati già in possesso di uno smartphone. Si stava delineando, insomma, quell'ecosistema granulare (Roncaglia 2023) e sovraesposto che avrebbe caratterizzato il decennio successivo.

Si potrebbe tornare indietro, vista la circostanza, di oltre un secolo quando Simmel ribaltò il celebre motto francescano «Omnia habentes, nihil possidentes»[3] (Simmel, 1911-1912) per descrivere la condizione di chi,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1234



Fig. 3
Studentessa delle *Open University* mentre svolge una esercitazione al telefono. Da: Daniel Weinbren, *The Open University: A History* (2014).

immerso in una cultura sovraccarica, percepisce di avere accesso a un sapere pressoché illimitato senza riuscire tuttavia ad assimilarlo nella propria interiorità. Più che una semplice anticipazione dell'*information overload* contemporaneo, la sua riflessione individua una tensione che investe direttamente il tema della trasmissibilità: la crescente difficoltà di trasformare la disponibilità di informazioni in conoscenza culturalmente significativa.
A seguito del rapido sviluppo dei mass media e, soprattutto, della nascita del web, questa percezione si è profondamente radicata, contribuendo a rendere praticamente improcessabile il flusso di informazioni che la contemporaneità trasmette attraverso i suoi molteplici canali. Se questa è la condizione che caratterizza l'attuale ecosistema informativo, resta da chiedersi come essa venga effettivamente vissuta dalle nuove generazioni e, più nello specifico, dagli studenti di architettura.
Nell'ambito della ricerca abbiamo provato a misurare questo aspetto attraverso un sondaggio rivolto a studenti di architettura[4]. L'obiettivo era quello di verificare o smentire alcune convinzioni ormai divenute quasi luoghi comuni: i giovani non leggono più, la cultura del libro è scomparsa, l'attenzione è stata sostituita dallo scrolling, e via dicendo.
I risultati mostrano un naturale predominio del digitale nell'accesso alle informazioni: il 99% degli intervistati utilizza Internet, il 71% piattaforme online e il 68% social media, mentre soltanto il 42% consulta abitualmente libri e riviste. Tale squilibrio segnala una trasformazione profonda nelle modalità di acquisizione del sapere che, secondo alcuni, sarebbe tale da configurare «una vera e propria mutazione antropologica» (Valerii et. al 2015). Particolarmente interessante è però la contraddizione che emerge osservando i livelli di affidabilità attribuiti a questi strumenti. Se da un lato social media e piattaforme digitali rappresentano oggi uno dei principali canali di accesso all'informazione, dall'altro solo il 18% degli studenti considera i social una fonte attendibile, contro il 90% attribuito ai libri e il 67% alle riviste. Un paradosso (e un'urgenza) su cui interrogarsi che dimostra come, nonostante una scarsa percezione di affidabilità, la gran parte degli intervistati preferisca comunque affidarsi a strumenti più agili e *user friendly*. A ciò si aggiunge un ulteriore elemento: molti dei luoghi che tradizionalmente hanno svolto una funzione di mediazione culturale nel corso del Novecento appaiono oggi marginali. Il 70% dichiara di frequentare raramente archivi e centri studi, mentre il 64% mostra un coinvolgimento limitato nei confronti di istituzioni come la Biennale di Venezia o la Triennale di Milano.
I dati sembrano dunque confermare molte delle trasformazioni descritte fin qui, ma aprono al tempo stesso una questione ulteriore: cosa può fare chi insegna, chi fa ricerca o produce cultura per operare all'interno di questo scenario e con i canali disponibili?

Nei meandri del labirinto. Andata e ritorno

Forse ciò di cui abbiamo bisogno è un filo di Arianna che ci permetta di attraversare un ecosistema sempre più complesso e labirintico senza smarrirci. Un filo che aiuti a sottrarsi tanto agli entusiasmi di chi accetta senza preoccupazioni tutti i modelli offerti dal contemporaneo quanto alle diffidenze di chi li rifiuta aprioristicamente, evitando di ridurre la questione dei media, degli strumenti e dei luoghi della trasmissione a una lettura deterministica. Un filo che ci consenta invece di continuare a interrogarci su ciò che viene trasmesso mentre tutto il resto cambia e, soprattutto, su ciò che permette all'architettura di continuare a riconoscersi come espressione di cultura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1234

Poi quando questo peregrinare *oltre* la scuola sarà concluso, bisognerà provare a seguire il filo all'indietro e tornare nelle aule per mettere a disposizione quanto scoperto a chi di più, in fin dei conti, necessita di trovare le giuste coordinate per potersi orientare in maniera autonoma in questo mare magnum, gli studenti.
Scomodando un'ultima volta Umberto Eco:

> Se volete una formulazione meno paradossale, dirò: la battaglia per la sopravvivenza dell'uomo come essere responsabile nell'Era della Comunicazione non la si vince là dove la comunicazione parte, ma là dove arriva. (Eco 1973)

Ma veniamo ora ai contributi che sostanziano quanto fin qui discusso.
Abbiamo ritenuto particolarmente interessante affrontare questo tema attraverso la formula della call, con l'obiettivo di disegnare una geografia di esperienze che, dal secondo dopoguerra, e soprattutto dalle sperimentazioni della RAI, giunge fino ai giorni d'oggi, coprendo un arco cronologico evidentemente ampio capace però di garantire la possibilità di osservare in chiave evolutiva certi fenomeni che attraversano l'intero numero.
I contributi si articolano attorno a due grandi ambiti. Il primo riguarda i luoghi della trasmissione extra-accademica come festival, manifestazioni e centri culturali, luoghi che hanno costruito spazi autonomi di produzione e circolazione del sapere architettonico. Il secondo si concentra invece sugli strumenti della trasmissione, dai media tradizionali ai dispositivi digitali contemporanei.
Aprono il numero due contributi dedicati proprio ai luoghi. Carlo Quintelli ripubblica a distanza di oltre vent'anni, accompagnato da alcune note aggiornate, il testo introduttivo al primo Festival di Architettura di Parma (2004), nato come «tentativo di portar fuori dall'università dei contenuti della ricerca scientifica per metterli in reazione con una fenomenologia architettonica e urbana» colta nella sua eterodossia fatta di arti e saperi complementari. Un antidoto, quello parmigiano, «alle derive emergenti di un'architettura condizionata dalle esigenze di una comunicazione finalizzata al successo commerciale e consumistico», un tema di cui si è precedentemente detto. Poco distante, sia geograficamente che culturalmente, è MantovArchitettura, un evento internazionale dedicato all'architettura che Elisa Boeri, Luca Cardani e Claudia Tinazzi raccontano nella sua capacità di configurarsi non solo come *contenitore culturale* ma come vero e proprio *dispositivo pedagogico* capace di assumere la città come laboratorio secondo una precisa idea di didattica che unisce «formazione, ricerca, divulgazione e impegno civile».
A questi contributi si affiancano due esperienze molto diverse ma accomunate dalla centralità della comunità come soggetto attivo della trasmissione. Dalla Stazione Rogers di Trieste descritta da Thomas Bisiani emerge una concezione della trasmissione come pratica critica e civile, fondata sul continuo interrogarsi «sul senso delle cose» e su una posizione quasi «anti-accademica», intesa come «opposizione logica e metodologica con quel modello culturale e pedagogico che riserva in via esclusiva all'università la produzione e la trasmissione della conoscenza». Lasciata Trieste, Aleksei Lashkov e Meri Pepanyan ci accompagnano lungo i circa tremila chilometri che separano il capoluogo friulano da Yerevan (Armenia), precisamente nella Library for Architecture (LFA), una «macchina educativa ibrida», fisica e digitale, fondata a partire da persone, conversazioni e ricer-

che condivise. Attraverso *public programs,* mostre, workshop, esperimenti di traduzione collettiva di testi di architettura e incontri con professionisti, questa esperienza armena cerca di configurarsi come «un meccanismo di supporto, uno spazio di autoapprendimento che faciliti discussioni e ricerche guidate dalla comunità».
Il contributo di Enrique Encabo, Inmaculada Maluenda e Íñigo Cobeta costituisce invece una sorta di ponte verso la seconda sezione del numero. Attraverso l'analisi di alcune tappe fondamentali della carriera di Rem Koolhaas, tra cui la fascinazione per i media digitali tra gli anni Ottanta e Novanta, la pubblicazione del volume manifesto SMLXL fino ad arrivare al primo numero di *Domus d'autore*, emerge un rapporto tra architettura e comunicazione che ci porta a interrogarci sul ruolo stesso dell'architettura e della sua progressiva metamorfosi da «supporto di contenuto a contenuto a sé stante».
Il tema dei supporti introduce inevitabilmente quello degli strumenti. Partiamo da quelli tradizionali[5]. I contributi di Michela Morgante, Riccarda Cantarelli, Enrico Prandi e Alessandra Gabriele attraverso diversi percorsi e figure si concentrano sul ruolo della televisione. Inizialmente al centro di una riflessione sulla «legittimità di un medium a vocazione popolare nel veicolare contenuti "alti"» (Prandi), la televisione contribuì progressivamente a diventare un vero e proprio strumento di trasmissibilità, non limitandosi a divulgare ciò che era stato elaborato altrove, ma partecipando direttamente alla costruzione del sapere e contribuendo a «elaborare in tempo reale ciò che il cantiere intellettuale stava ancora costruendo» (Prandi). Dai programmi di Carlo Mollino alle sperimentazioni di Carlo Aymonino, passando per Rogers, Gregotti, Quaroni, Tafuri, fino al caso olandese di Jaap Bakema, emerge un medium capace di operare come vero e proprio dispositivo pedagogico, luogo di costruzione teorica e di confronto pubblico. Dalla lettura di questi quattro contributi emerge chiaramente come la televisione abbia rappresentato uno spazio attraverso cui l'architettura ha cercato di uscire dai propri confini disciplinari e confrontarsi con la società, divenendo un vero e proprio «luogo di alfabetizzazione collettiva» (Cantarelli).

Prima di passare ai media digitali e all'analisi di alcune esperienze significative, è parso utile soffermarsi su alcuni fenomeni che caratterizzano l'ecosistema mediale contemporaneo, in particolare per quanto riguarda il rapporto con le immagini. Un ecosistema segnato da un tale «bombardamento mediatico basato sulla quantità di immagini disponibili su Internet» (Zammerini) da incidere sulla struttura stessa delle immagini, che «sembrano perdere una struttura semantica in cui riconoscere un sistema complesso di codici culturali e significati» (Fabris). La crisi delle immagini nell'epoca dei social media costituisce infatti un tema che attraverserà, a diversi livelli, tutti i contributi successivi.
È in alcune di queste tensioni che si collocano Enter_Vista, ArchiDIAP e OnArchitecture. Tre esperienze profondamente differenti ma accomunate dal tentativo di costruire progetti culturali all'interno di ambienti digitali. Enter_Vista nasce come strumento per ricercare nuove modalità di narrazione dell'architettura e trova, tra le altre, nella video-intervista il mezzo per ragionare su come il rapporto tra strumenti e trasmissione «non riguarda esclusivamente il mezzo, ma investe direttamente la cultura del progetto e le modalità attraverso cui l'architettura produce e trasmette conoscenza». Alessandro Brunelli intervistando Orazio Carpenzano e Fabio Balducci, fondatori di ArchiDIAP, ci ricorda della centralità nell'esperienza

formativa di trasmettere l'architettura non soltanto come insieme di dati e immagini, ma come «esperienza poetica e conoscitiva capace di coinvolgere emotivamente e intellettualmente con il fine di innescare negli utenti una necessità di approfondimento». Infine, OnArchitecture, un archivio audiovisivo sull'architettura, sempre tramite il ricorso al video, rivendica la centralità dell'autorialità nella costruzione di un progetto editoriale, sintetizzata nella dichiarazione del suo fondatore Felipe de Ferrari intervistato da Giulia Furlotti: «Noi siamo autori. Produciamo una grammatica, un sistema per filmare i video».

Gli ultimi contributi spingono ulteriormente la riflessione sul rapporto tra trasmissione e immagini mettendo a confronto due esperienze diametralmente opposte nella struttura dell'atto comunicativo ma proprio per questa ragione particolarmente interessanti da leggere parallelamente.

Il primo è il podcast britannico *Scaffold*, che, nelle parole del suo fondatore Matthew Blunderfield, trova proprio nella rinuncia alle immagini un modo per amplificare le condizioni spaziali dell'audio, costringendo l'ascoltatore a spostare l'attenzione verso ciò che normalmente rimane ai margini dell'esperienza architettonica come i processi, le biografie, i suoni e le relazioni che precedono l'opera costruita, rendendo l'intervista una sorta di impalcatura (scaffold significa proprio impalcatura) interpretativa, un supporto temporaneo che permette al significato di prendere forma senza sostituirsi all'architettura stessa.

Il secondo è una riflessione che Luigiemanuele Amabile, Marianna Ascolese e Alberto Calderoni dedicano ad Instagram, analizzando alcune caratteristiche fondamentali di questo *social media*. Se nel caso precedente ci trovavamo nell'assoluta mancanza di immagini, ora ci troviamo nella loro sovrabbondanza. In un contesto segnato da una «pioggia di immagini», la logica del *deep scrolling* rischia infatti di trasformare il feed in una sequenza incapace di costruire un sistema consapevole di rimandi, riducendosi piuttosto a un'accumulazione visiva algoritmica. In questo scenario, tuttavia, gli autori ci presentano due esempi di pagine Instagram, *Olgiati_and_ideas* e *Studio Sergison*, come autentici «micromondi visuali», capaci di sottrarsi almeno in parte a questa dinamica attraverso un approccio curatoriale che trasforma il feed in una sequenza selettiva e leggibile, nella quale l'immagine non si limita a oggetto di consumo ma prova a farsi strumento pedagogico di costruzione e trasmissione del progetto.

Ecco, forse è proprio il tema della curatorialità, del progetto editoriale a emergere come uno dei risultati più interessanti dell'intero numero. Più ancora della distinzione tra analogico e digitale, ciò che accomuna le esperienze più significative è la capacità di piegare le potenzialità di uno strumento alla costruzione di un percorso culturale riconoscibile, capace di selezionare e produrre contenuti, o in altri termini, cultura. Dalla presenza di Rogers in RAI nei primi anni Cinquanta fino all'utilizzo didattico dei social media, questo percorso rappresenta uno dei molti possibili fili di Arianna con cui provare a orientarsi in quell'*Oltre la scuola* che i contributi raccolti hanno cercato di dipanare. Buon viaggio!

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1234

Note

[1] Il tema della call si inserisce in una linea di ricerca introdotta dalla tesi di dottorato Per una Scuola fuori dalla scuola. Fenomeni, strumenti e prospettive della trasmissibilità extra-accademica (R. Rapparini, 2024, Unipr, XXXVI ciclo) e ora proseguita dai curatori nel progetto La trasmissibilità del progetto architettonico. Metodologie, strumenti e linguaggi digitali a supporto dello sviluppo di un prototipo sperimentale (Università di Parma).

[2] Umberto Eco pronunciò queste parole in occasione del convegno "Vision 67", organizzato dall'International Center for Communication, Art and Sciences, che si tenne nell'ottobre 1967 a New York.

[3] Il tema della sovraesposizione informativa è fondamentale e, non casualmente, si ricollega alle ragioni che, tra le altre cose, avevano condotto proprio alla fondazione della stessa *FAMagazine*. Nell'editoriale del primo numero, Enrico Prandi riconduceva la fondazione del *magazine* alla necessità di confrontarsi con una cultura sovraccarica di informazioni e immagini ricorsive, reiterate e omologate, rendendo necessario costruire un canale capace di selezionare, organizzare e mettere a disposizione porzioni di conoscenza: un ruolo che oggi, compresane l'urgenza, interpretano numerose altre iniziative. Si deve all'editoriale "Architettura (e cultura) in tempo di crisi. Le ragioni di un magazine" (FAMagazine 1, 2014) di Enrico Prandi la citazione di Simmel che viene qui riportata per esteso: «Sorge così la tipica situazione problematica dell'uomo moderno: la sensazione di essere circondato da un'infinità di elementi della cultura, che non sono insignificanti, ma fondamentalmente nemmeno significativi [...]. Si potrebbe caratterizzare questa situazione capovolgendo il motto che designava i primi Francescani nella loro povertà spirituale: Nihil habentes, omnia possidentes. Al contrario gli uomini di tutte le culture troppo doviziose e sovraccariche sono omnia habentes, nihil possidentes.» (Simmel, 1911-1912).

[4] Per approfondire gli esiti del sondaggio è possibile consultare i due seguenti contributi: R. Rapparini (2026) – "Architectural discourse in flux: rethinking knowledge transmission". In: *Research & Teaching Conference. Exploring Academia – From Practice to Publishing 2025,* AMPS proceedings journal series.

[5] Nei *media studies* ci si riferisce generalmente a *media tradizionali* e *new media* in particolare per quanto riguarda il ruolo nel processo comunicativo tra individuo e strumento. Semplificando, nei *tradizionali*, l'individuo essendo oggetto del processo comunicativo si limita a relazionarsi ai contenuti in maniera verticale e frontale; nei *new*, invece, l'individuo diventa soggetto potendo partecipare attivamente e interattivamente alla produzione e diffusione di informazioni. Dunque, i *Media tradizionali* comprendono la stampa (riviste e libri), la televisione, la radio, mentre i New media raccolgono social media, piattaforme online, blog, ecc…

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1234

Bibliografia

BLUMLER J. (1992) – *Television and the Public Interest. Vulnerable Values in Western European Broadcasting*. London, Sage.

BONI F. (2004) – *Etnografia dei media*. Roma-Bari, Laterza.

CANELLA G. (1999) – "Intervento". In E. Bordogna (a cura di), *Composizione progettazione costruzione*. Roma-Bari, Laterza.

ECO U. (1973) – "Per una guerriglia semiologica". In: Id, Il costume di casa. Milano, Bompiani.

ECO U. (2022) – *L'era della comunicazione.* Milano, La nave di Teseo.

LUGHI G. (2006) – *Cultura dei nuovi media*. Milano, Guerini e Associati.

MCLUHAN M. (1967) – *The medium is the message*. New York, Bantam Books.

PERNIOLA M. (2004) – *Contro la comunicazione*. Torino, Einaudi.

PRANDI E. (2014) – "Architettura (e cultura) in tempo di crisi. Le ragioni di un magazine". FAMagazine 1, 2014.

SIMMEL G. (1911) – "Concetto e tragedia della cultura" – In: Id. (1993), Saggi di cultura filosofica. Parma, Guanda Editore.

VALERII M., CONTI NIBALI M., LAPENNA L. e ADDONISIO G. (2015) – *La trasmissione della cultura dell'era digitale*. Rapporto finale, Censis-Treccani. https://static.treccani.it/export/sites/default/cultura/eventi_sala_igea/iniziative/La_trasmissione_della_cultura.pdf [ultimo accesso 26-01-2024].

ZEVI B. (1977) – "Per un'università dell'aria". L'architettura - cronaca e storia, 270 (luglio).

Riccardo Rapparini è architetto e contrattista di ricerca presso il Dipartimento Architettura e Design dell'Università di Genova (DAD UniGe). Ha conseguito il titolo di dottore di ricerca nel 2024 presso l'Università di Parma con una tesi dedicata alla trasmissibilità extra-accademica della cultura architettonica, con particolare attenzione ai linguaggi digitali per la divulgazione e la didattica. Sperimenta strumenti digitali innovativi per l'insegnamento e la comunicazione culturale, indagando approcci contemporanei alla pedagogia e alla trasmissione del progetto. È inoltre professore a contratto presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

Carlo Quintelli

Festival dell'Architettura di Parma: vent'anni dopo

Abstract
Il saggio ripropone il testo introduttivo al catalogo della prima edizione del Festival dell'Architettura di Parma (2004), accompagnato da una riflessione retrospettiva a vent'anni di distanza. Quintelli ricostruisce le ragioni fondative del Festival: la necessità di sottrarre la cultura architettonica alla deriva mediatica e narcisistica, restituendola a un processo critico e conoscitivo fondato sulla ricerca. Il testo diagnostica la crisi degli strumenti tradizionali di divulgazione – riviste, Biennale, Triennale – e l'ascesa di un'architettura-evento orientata alla comunicazione di massa e al consenso iconico. Il Festival nasce come alternativa: uno spazio di eteroarchitettura, aperto alla contaminazione con arti, saperi e tradizioni, capace di portare la ricerca universitaria fuori dalle mura accademiche per restituirla alla città e alla società. La chiosa finale osserva come, vent'anni dopo, quegli stessi strumenti siano in gran parte rientrati nell'università, auspicando nuove forme di disseminazione culturale extra moenia.

Parole Chiave
Festival dell'Architettura — Divulgazione architettonica — Eteroarchitettura — Critica architettonica — Parma

Nell’intento di indagare oggi le occasioni formative per l’architetto fuori dall’università, ai curatori di questo numero di FAM è parso utile riproporre questo mio scritto introduttivo al catalogo del primo Festival dell’Architettura, manifestazione internazionale tenutasi in Italia dal 2004 al 2012, a Parma da pochi anni sede di una nuova Facoltà di Architettura e successivamente in chiave policentrica anche a Reggio e Modena. La scelta editoriale è giustificata in quanto anche quel festival, oltre vent’anni fa nella prima stagione italiana dei festival culturali, si poneva l’obiettivo di favorire la disseminazione in-formativa, ma direi innanzitutto la percepibilità di un fenomeno, quello architettonico e urbano, che in Italia, nonostante tutto, rimaneva o all’interno di un dibattito accademico o nella contingenza delle cronache, sia di carattere mondano con la mitizzazione dell’architetto artista sia legato ad eventi catastrofici e in particolare sismici. Un testo che, riletto oggi, mi appare già allora piuttosto consapevole delle sindromi di un’architettura segnata dalla frattura con la recente tradizione italiana, quella che, se la intendiamo da metà Novecento, ha in realtà operato una continua reinvenzione della tradizione, in un clima dove il laboratorio delle idee era molto differenziato ma unito da un comune senso di ruolo critico e di onestà intellettuale rispetto a temi decisivi per la città, da quello della casa a quello dello spazio pubblico nella reciprocità di rapporto tra architettura e città. L’operazione del Festival non era però quella di staccarsi dall’università per cercare fuori di essa un ambito alternativo, piuttosto è stato il tentativo di portar fuori dall’università dei contenuti della ricerca scientifica per metterli in reazione con una fenomenologia architettonica e urbana che ci piaceva cogliere nella sua eterodossia insieme ad arti e saperi complementari. Ma soprattutto le riflessioni di allora cercavano di stabilire

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181





Fig. 1
Brochure e logo del Festival dell'Architettura di Parma, n. 1, 2004.

delle alternative possibili rispetto alle derive emergenti di un'architettura condizionata dalle esigenze di una comunicazione finalizzata al successo commerciale e consumistico da cui derivava un modello narcisistico di architetto. Allo stesso tempo si rilevava la debolezza di linea culturale delle strutture pubbliche preposte alla promozione autentica innanzitutto sul piano critico della cultura architettonica, Biennale e Triennale tra tutte, e quindi ecco la necessità di creare spazi e strumenti alternativi supportati dal basso dei contesti, italiani ed europei ma non solo, alimentati da molte risorse scientifiche di volta in volta stimolate a fare del festival il proprio palcoscenico di visibilità e messa alla prova. Oggi l'inflazione dei tanti piccoli festival, per intenderci quelli promossi dal MiC dal 2019, sembra percorrere strade diverse, slogan prevalenti, linee di consenso e di distribuzione delle risorse non si sa con quale lascito. Molti strumenti della composizione architettonica e urbana, quelli che si alimentano attraverso la ricerca, sono in gran parte tornati dentro l'università. Ciò non toglie che, speriamo un giorno, tali ricerche possano ritrovare nuovi mezzi per fuoriuscire di nuovo così fornendo, extra moenia, sempre più diversificate ed autentiche occasioni formative.

Perché un Festival dell'Architettura? *

Ho dovuto nascondere la mia perplessità di fronte a Roberto Gabetti il quale, rispondendo ad una domanda su come fosse oggi percepita l'architettura dall'opinione pubblica, asseriva di essere positivamente sorpreso di quanto se ne parlasse, e di come l'architettura fosse ben più presente di un tempo nelle testate giornalistiche e nei media in genere. Considerato il disincanto di cui era capace Gabetti nel giudicare le cose dell'architettura, e credo in generale del mondo, non potevo a quel punto non dubitare di un mio eccessivo zelo ideologico, sino al pregiudizio, nei confronti di come i media contemporanei maltrattassero la complessità e i valori dell'architettura. A distanza di breve tempo, passati circa sette anni, devo altresì ammettere che quel pregiudizio ideologico (preferisco prudenzialmente ancora considerarlo così) va progressivamente ricostituendosi poiché in questo brevissimo lasso di tempo si è ulteriormente accentuato l'intreccio tra architettura e comunicazione, per come gli strumenti di comunicazione parlano di architettura ma anche per come l'architettura assume un prevalente carattere comunicazionale. Mi pare opportuno allora riconsiderare l'ottimismo di Gabetti rispetto ad una determinata fase storica e ad una percezione forse ancora legata alle condizioni del dibattito e della divulgazione dell'architettura precedente agli anni Ottanta. Non quella delle rivi-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

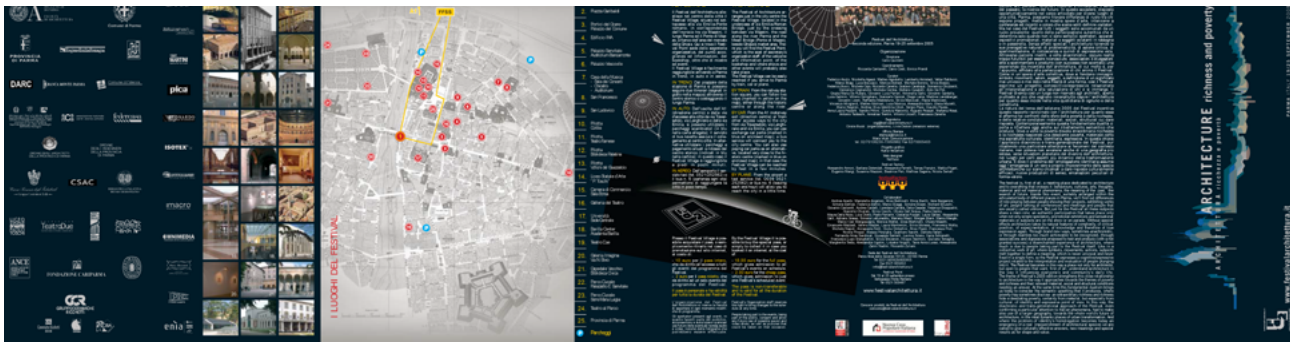


Fig. 2
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 2, 2005.

ste dedicate, ben inteso, ma quella dei media generalisti che, a partire dal dopoguerra, solo raramente si sono occupati di architettura a differenza di quanto oggi rotocalchi, quotidiani e televisioni facciano, anche indirettamente, con la naturalezza attraverso la quale si sono sempre affrontate tematiche di costume e società quali la moda, anziché i fenomeni di massa, la canzone ecc. Poiché, ad una sensibilità cresciuta tra gli anni Settanta e Ottanta, come quella della mia generazione, non può sfuggire un tasso di falsificazione ormai rilevante che, per così dire, inquina la diffusione mediatica dell'architettura senza la quale, d'altra parte, risulta vana ogni efficace divulgazione della stessa. Ma se si concorda con Mario Perniola che la comunicazione è l'opposto della conoscenza poiché la sua efficienza è proporzionale alla semplificazione delle idee che deve trasmettere, rimane aperta la questione di un rapporto virtuoso dove la comunicazione rimane tramite strumentale di una conoscenza diffusa e non solo elitaria. Il problema del quanto se ne parla rispetto al come se ne parla, e dell'equilibrio che andrebbe ricercato a garanzia delle finalità conoscitive oltre che informative, non può quindi non investire anche le tematiche dell'architettura. D'altra parte i due aspetti sono strettamente legati rispetto all'efficacia dell'azione poiché per fare la bella architettura, come direbbe Aymonino, è necessaria, ma non sufficiente, una buona critica (straordinaria la nostra, da Zevi a Tafuri a De Fusco a Ciucci a Dal Co ad Olmo a molti altri più giovani storici che si occupano di contemporaneo, per non parlare della supplenza critica fornita da molti progettisti italiani (da Pagano a Rogers a Gregotti solo per citare la filiera di Casabella). Serve anche saperla raccontare, farla comprendere e assimilare, renderla compagna indispensabile dell'operatività progettuale, dei suoi strumenti interpretativi quanto espressivi, così come dell'intenzione (e dell'azione) committente, quella che è comunque padre o madre, comunque lo si voglia, di qualsiasi costruzione dell'architettura. Appare invece evidente come la peculiarità del caso italiano rimane quella di un'azione formativa elitaria, legata a circoli e riti sostanzialmente separati dai principali fenomeni sociali che tuttalpiù vengono recepiti sul piano di una complessità ineludibile, e anche, da alcuni punti di vista, voyeuristicamente valorizzabile. Rispetto ad esempio a quanto è stato nel contesto anglosassone, dove l'azione divulgatrice di storici straordinari come Summerson e Pevsner (come ben ci ricorda Michela Rosso ne La storia utile) arrivava in ogni casa, attraverso le onde radio della BBC, a partire dagli anni Trenta. Un ritardo, quello italiano, che riscontriamo oggi a maggior ragione dato che la pubblicistica di massa, aggirando (mi pare ovvio) il bagaglio critico più qualificato, riesce a cogliere estese fasce di interesse, dimostrando di creare comunque un nuovo mercato dell'architettura ma soprattutto nuove strategie di consenso. Dal vasto e multiforme mondo mediatico che ci appartiene ecco allora scaturire una

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 3
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 3, 2006.

straordinaria varietà di temi d'architettura, declinati non solo sul design e sull'arredo, da sempre i più comunicati, ma anche, se non soprattutto, sulla città, i suoi edifici, la ricerca di un'identità alla moda che ne consegue. Se addirittura la non-città (Tokio) di Lost in translation di Sofia Coppola riesce ad essere la reale protagonista di controcampo dello smarrimento identitario di un'umanità che torna ad aggrapparsi ai sentimenti, se gli inserti settimanali dei quotidiani raccontano la condizione di un quartiere olandese, dell'ultimo museo londinese o svizzero, oltre naturalmente alla casa dello scrittore o dello scienziato posizionata sul waterfront o ricavata nella favela riqualificata, non si può non trarne una considerazione d'interesse. Evidentemente, in questo approccio, tutto tende poi a miscelarsi, e la comunicazione pretende sempre più icone, concetti scanditi, materiale la cui visibilità/varietà/intellegibilità assicuri l'efficacia della ricezione. Ecco allora che si crea un flusso incontrollato all'interno del quale ricade senza soluzione di continuità anche il feng shui, la bio-edilizia, l'eco-mostro, il negozio Prada e dove all'architetto di fama non rimane che recitare parole d'ordine, ad esempio mistificanti elogi della leggerezza o dell'architettura senza angoli retti. Apparentemente tanto rumore per nulla, ma che in realtà produce il risultato del solo riconoscimento di un segno, di un'icona, e ancor più di una griffe (strumentalmente condivisa tra architetto e committente), e quindi dei prodotti ad essa collegati. L'architettura entra nel macinatutto della comunicazione di massa, diventando oggetto di consenso e di produzione di valore che ne consegue.

Come immettere in questa condizione componenti capaci di filtrare, ordinare, distinguere l'eterogeneo architettonico e renderne al tempo stesso efficace la potenzialità di una comunicazione conoscitiva quanto divulgativa? Certo tentando di uscire dal conformismo delle tecniche estetico-simulacrali, di una simbolica architettonica tutta rivolta all'autoreferenzialità del proprio consumo ma forse non basta. Nostro malgrado, il confronto va comunque sostenuto con quel gusto di massa che, come osserva spesso Guido Canella, è sempre più conformato ai modelli televisivi, alla loro stereotipazione, e bisognerebbe aggiungere, alla conseguente dimensione a-storica e de-contestualizzata della percezione del divenire della città. La resistenza scontata rispetto a questa condizione è quella intellettualmente elitaria, d'altra parte sempre più ininfluente sul piano del divenire dei fenomeni. E quella anche delle migliori riviste d'architettura oggi appare come tale. Da oltre vent'anni, e sicuramente già a partire dalla Casabella anni Settanta, l'azione in-formativa delle riviste, con riferimento a quelle specializzate, è venuta calando. Il referente architetto, incapace di assumere una reale leadership culturale e professionale nei processi di trasformazione della città, trovandosi spesso in posizioni decisionali non rilevanti, esautorato di ruolo e di competenze, non riconosce più in tali strumenti un apporto formativo ma anche un supporto rispetto alla sua legittimazione culturale e professionale. Il panorama editoriale critico e saggistico ha parimenti diminuito il proprio grado di influenza. Da una parte per la bulimia che contraddistingue anche il settore dell'editoria di architettura, dall'altra per il suo piegarsi a strategie promozionali le quali, pur se comprensibili sul piano della sopravvivenza, di fatto ne diminuiscono l'autorevolezza. Dove poi, oltretutto, è ormai scontato quanto sia necessario ma non sufficiente un bel libro a fare un architetto di successo.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



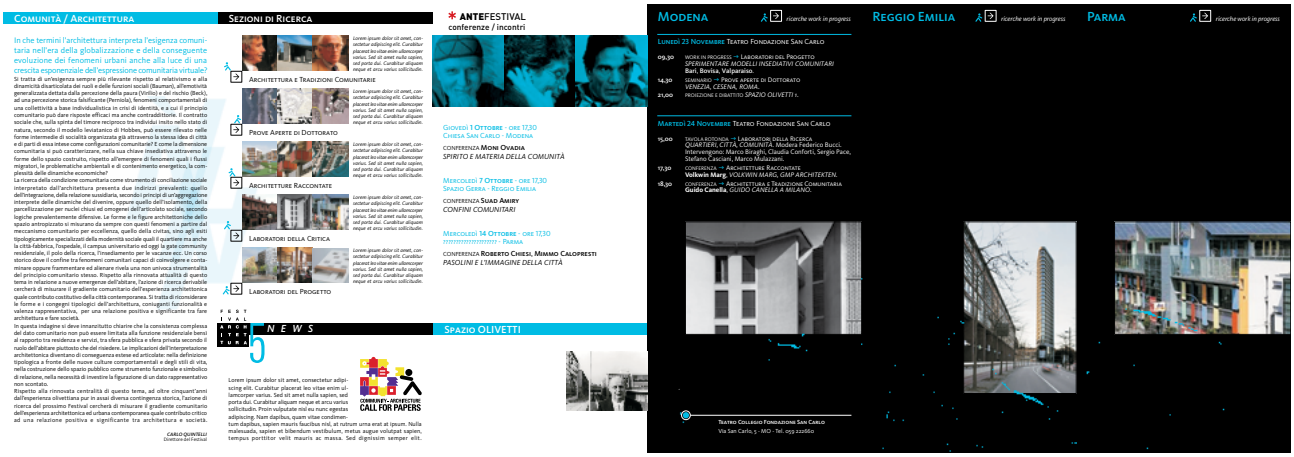


Fig. 4
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 4, 2007-08.

Fig. 5
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 5, 2009-10.

Tra la tendenziale crisi degli strumenti pubblicistici tradizionali attraverso cui un tempo si determinava il confronto e l'affermazione dei valori dell'architettura e la potenzialità dei media generalisti, capace di determinare le tendenze del gusto di massa, un'altra componente si affaccia sul campo della competizione comunicazionale. Quella degli eventi, certamente non nuova per l'architettura che potremmo considerare di fatto un evento in sé, però oggi più che mai capace di entrare in una logica strumentale alle strategie di carattere promozionale. Il fenomeno storico dell'esposizione universale, non a caso oggi resuscitato con successo come nel caso eclatante di Barcellona ormai ridotta a città-expo, si avvale innanzitutto dell'identità architettonica rappresentativa della singola entità partecipante, all'inizio nazione ancor prima che stato ma ora anche azienda, lobby ed altro, dove lo strumento del padiglione, architettura autonoma, oggettualizzata, capace quindi di forte emanazione rappresentativa e simbolismo iconico, rimane di fatto la tipologia di riferimento per una città realizzata attraverso architetture-evento. Anche se l'architettura-evento del padiglione, utilizzata pretestuosamente nel costruire città, si riduce spesso al flop mediatico e funzionale, da rottamazione semantica in tempi record, come nel caso del Millenium Dome.
L'idea di evento si articola ulteriormente: il grande concorso, capace di mettere in rilievo le potenzialità di un tema ancor prima delle soluzioni che adotteremo per affrontarlo; l'apertura di una scuola, come momento di soggetti ed espressioni capaci di evocare, ancor prima che produrre, la necessità di un indirizzo, di una sfida culturale; o ancora la grande mostra, dal profondo storico sino alla contemporaneità, in cui si potrà evidenziare il progetto di una lettura, di una visione delle cose, e quindi del futuro delle

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

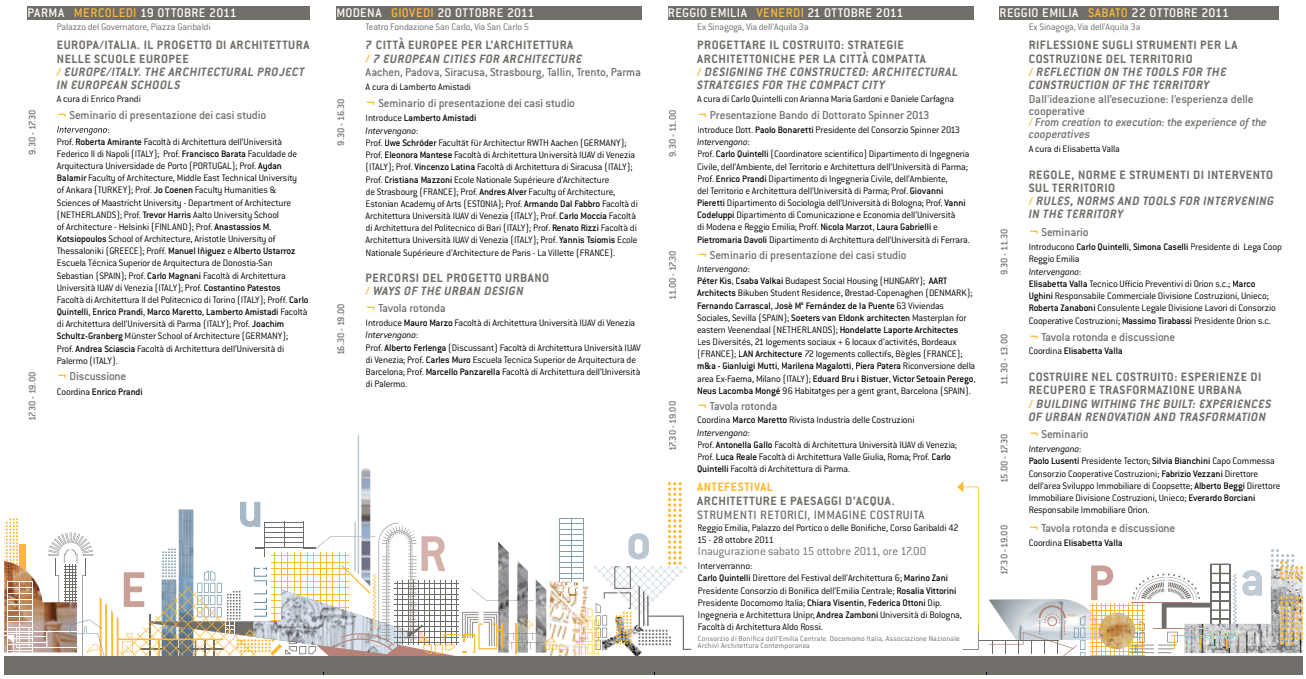


Fig. 6
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 6, 2011.

stesse. Ma, sempre più spesso, le tipologie di eventi qui enunciati, per tempi e modalità ovviamente diverse corrispondenti alla propria natura, denunciano la stanchezza di proposte scontate ed anche di contenuti non più corrispondenti alle aspettative dell'evento stesso. Anche l'occasione della grande mostra dimostra la vacuità di questo strumento nel momento in cui non ne appare chiaro il senso delle scelte, l'interpretazione di un progetto che spesso non fa più discutere perché non pone alcuna tesi da discutere. La scuola, per altri versi, può essere percepita nella chiave dell'evento se la sua identità ne esce scandita e soprattutto rispetto a quanto, in un determinato contesto relazionale, sarà in grado di proporre in termini di cultura del progetto, di strumenti del cambiamento, di coinvolgimento. Non certamente nell'ottica turistico-formativa del soggiorno di studio, dell'eccellenza di facciata dove far transitare le firme di prestigio ormai condizionate dalla banalità del repertorio di cui sono esse stesse vittime. Anche i concorsi sembrano virare sempre più sul piano dello scontro tra grandi firme, con tanto di retroterra di intrigo e di gioco delle allenze, tra personalità prevalentemente capaci di buttare sul piatto della proposta più il prestigio della rinomanza mediatica che quello della sostanza di una circostanziata interpretazione progettuale, aldilà di una raffinata spettacolarizzazione rappresentativa, iconicamente seduttiva rispetto all'occhio di giurie di cui rileviamo una corrispondenza di circuito con i progettisti stessi, tra rapporti e ambiti simbolo di una sorta di architectural serial. Cresce il tasso di virtualità in termini inversamente proporzionali a quello di concretezza dei problemi da cui parte la necessità di svolgimento di un evento e in generale l'obiettivo viene a cogliersi esclusivamente sul piano della notorietà, di ciò che vale solo in quanto è icona riconoscibile.

Ma il fenomeno forse più rilevante di una strumentalità deformante del concetto di evento risiede probabilmente nella sintesi semantica tra opera architettonica, autore e contesto. Aspetto questo certamente connaturato all'idea stessa di architettura come evento, se non addirittura come avvento e magari apparizione, come ci diceva Franco Purini in un ormai lontano seminario parmigiano (La Città del Teatro, 1987), ma che oggi assume la

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 7
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 7, 2012.



Fig. 8
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma, n. 8, 2013.

radicalità strumentale, tecnicamente evoluta quanto razionalmente pilotata, di una strategia di marketing il cui target non è certo costituito da coloro che vivono e si appropriano di quell'architettura in quel determinato contesto, ma piuttosto da quel referente umano astratto e generalizzato, facilmente adottabile nell'era della globalizzazione, che tramite quell'evento costruttivo, espressivo, funzionale ne dovrebbe ricavare un generico quanto forte denotato identificativo, di modernità, di rinascita, di progresso, ecc. ecc. La processualità costitutiva dell'iper-evento architettonico, di cui, nella modernità post-ideologica dell'architettura, l'archetipo contemporaneo viene realizzato con il Guggenheim di Bilbao, definisce una sequenza obbligata causa-effetto che vede nell'autore di fama internazionale il primo valore comunicazionale, nell'architettura, ovviamente sensazionale nella sua spettacolarità, il secondo valore che si fa immediata icona, in se e per se, e soprattutto in chiave riprodotta, infine al terzo stadio arriva il contesto che, riverberato da autore ed icona autorale, vi si identifica quale contenitore dell'evento stesso, assumendosene transitivamente il dato di visibilità, attrazione, consenso. A differenza di archetipi da questo punto di vista preistorici come il Beaubourg, la variante Bilbao risulta quindi innovativa in quanto all'opera sensazionale, quanto estranea al racconto del contesto, si associa il fattore griffe dell'autore e quello identitario del contesto. L'energia mediatica del Beaubourg si riduceva al dato di fatto dell'estetizzazione tecnologica, inerzia anni settanta del mito ottocentesco della macchina, aldilà quindi degli autori piuttosto sconosciuti e della città, Parigi, assolutamente capace da sempre, per i caratteri della propria formazione di città capitale, di avvalersi di epifenomeni dell'architettura-spettacolo. A Bilbao invece l'azione autorevole, quanto semanticamente solitaria, dell'opera architettonica è riconoscibile come emblema iconico-autorale, immagine feticcio della notorietà del progettista su cui il carattere della città viene ad appiattirsi, al punto che la stessa Bilbao è oggi, nella percezione diffusa, la città del Guggenheim di Gehry. Ne deriva, tornando agli effetti di quello che chiamiamo iper-evento architettonico, una capacità di trasmissione aperta alla sensibilità generale, non solo degli architetti ma anche dei fruitori, nei confronti di qualsiasi divismo, così come nel cinema

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

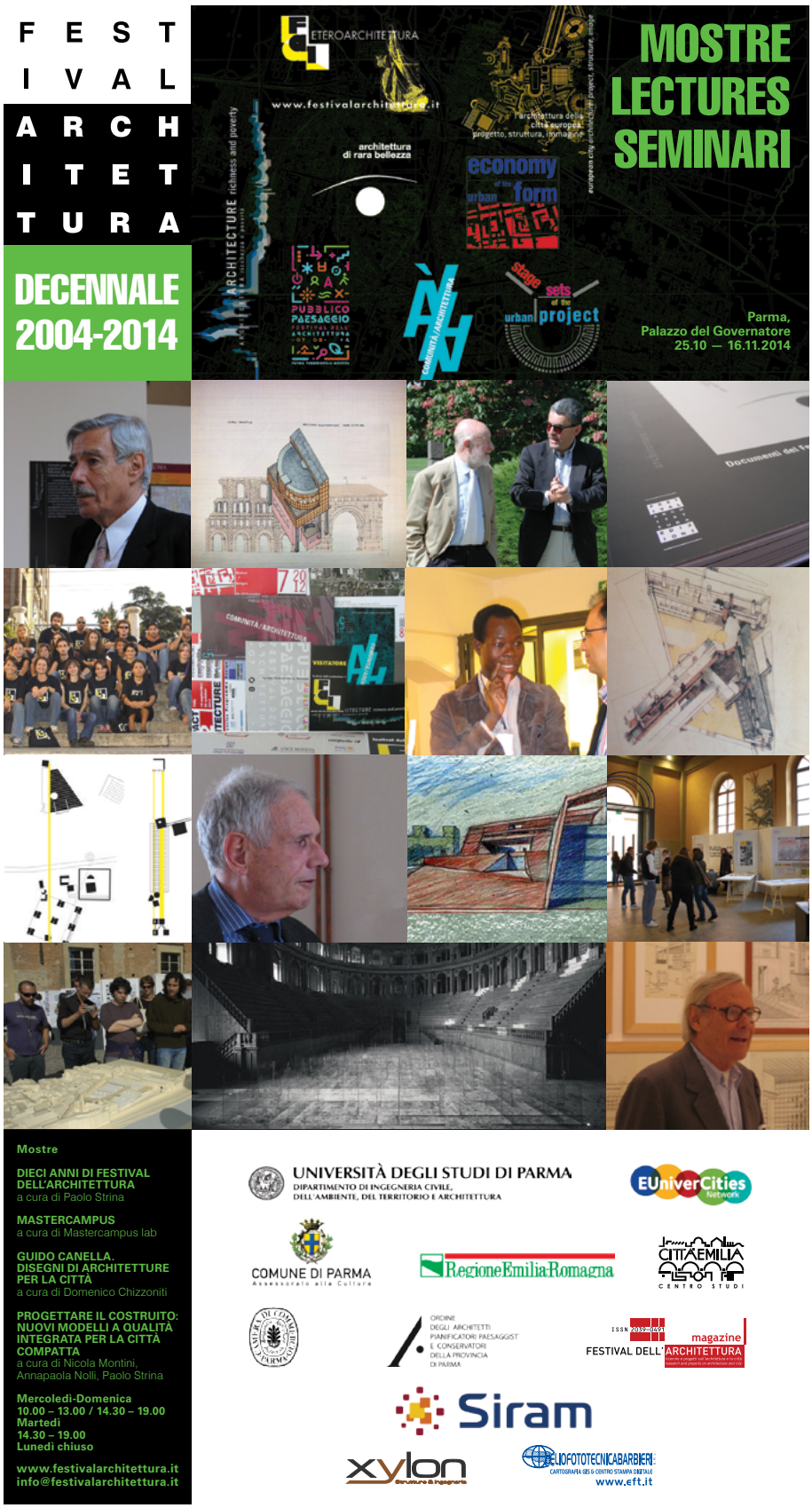


Fig. 9
Brochure del Festival dell'Architettura di Parma organizzato in occasione del decennale dal primo FA1, 2014.

o nella musica ovviamente, ma anche nell'arte figurativa, nella letteratura e ora nell'architettura. La committenza pubblica e privata, sia della grande impresa che influenza il destino di intere parti della città sia naturalmente della città stessa e dei territori, intesi come soggetti amministrativi configurati, subiscono un forte condizionamento di ruolo da questo stato di cose, ormai sempre più coinvolti nel rilanciare sul grado di eccezionalità e quindi di rinomanza mediatica di un'architettura che sola sembra in grado di restituire identità, non importa se virtuale, comunque identità, da utilizzare, scambiare, in sostanza da vendere sul mercato della riconoscibilità. Una tendenza questa che riguarda le grandi ma ora anche le medio-piccole città le quali, di fronte alla crisi di una trasformazione incapace di cogliere i nessi di continuità all'interno dei quali innestare un'innovazione peculiare, si limitano, semplicisticamente, alla ricerca dell'evento che restituisca un'immagine presuntivamente moderna quanto in realtà provinciale sino all'esito caricaturale.

Nel mutato contesto internazionale della produzione di eventi che hanno l'architettura come protagonista, risulta estremamente importante il ruolo di quelle istituzioni culturali pubbliche che sono preposte ad una conoscenza attenta del divenire dei fenomeni architettonici, del loro essere parte dei più generali processi della trasformazione antropica, dell'influenza che essi determinano dal punto di vista della cultura estetica quanto comportamentale, sociale, collettiva. Il caso italiano è particolarmente privilegiato, da questo punto di vista, in quanto si avvale di un'istituzione di grande tradizione culturale, la Biennale, che a partire dal 1975 ha potuto esprimere una propria autonoma sezione dedicata all'architettura, la cui portata, dal punto di vista critico, degli indirizzi culturali e della visibilità, è in grado di produrre una straordinaria valenza divulgativa. E' d'altra parte evidente il dover constatare come questo strumento di grande potenzialità, sul piano conoscitivo quanto dimostrativo, non riesce a corrispondere ad un'alternativa di attenzione e di lavoro critico capace di fuoriuscire da quel molteplice promozionale dell'architettura in cui siamo immersi. In particolare le ultime tre edizioni della Biennale sembrano radicalizzare tale tendenza. A partire dall'edizione curata da Massimiliano Fuksas dove, all'equivoco semantico dell'approccio moralistico già presente nel titolo, Less Aesthetics, More Ethics, in cui si contrappongono componenti che in realtà la storia dell'architettura ci mostra in connaturata reciprocità, si aggiunge la contraddizione dei contenuti mai come in quella edizione soggetti ad una estetizzazione della rappresentazione virtuale dell'architettura, ad una sua astrazione autoreferenziale sino al paradosso ontologico della smaterializzazione dell'architettura attraverso il proliferare di digital-video-illusioni di uno smarrimento virtuale. Certamente più vicina alla concretezza del progetto, l'edizione di Deyan Sudjic, ha però ripiegato sulla formula del catalogo aggiornato (Next) di una mostra-fiera, all'interno della quale le rappresentanze di chi opera nell'ambito dei grandi interventi hanno potuto riproporsi all'attenzione di un pubblico qualificato. La reazione in chiave pragmatica al barocchismo delle velleità dell'edizione precedente ha quindi finito per sterilizzare ogni portato dell'architettura che non fosse nella sfera della costruzione tecnologicamente eclatante e della produzione efficiente da cui sembra emergere solo la necessità di un alto tasso di professionismo del progetto. A conferma della tendenza qui brevemente delineata, lo stesso titolo di quest'ultima edizione, curata da Kurt Forster, Methamorph (perché non metamorfosi, forse letterariamente più solleci-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

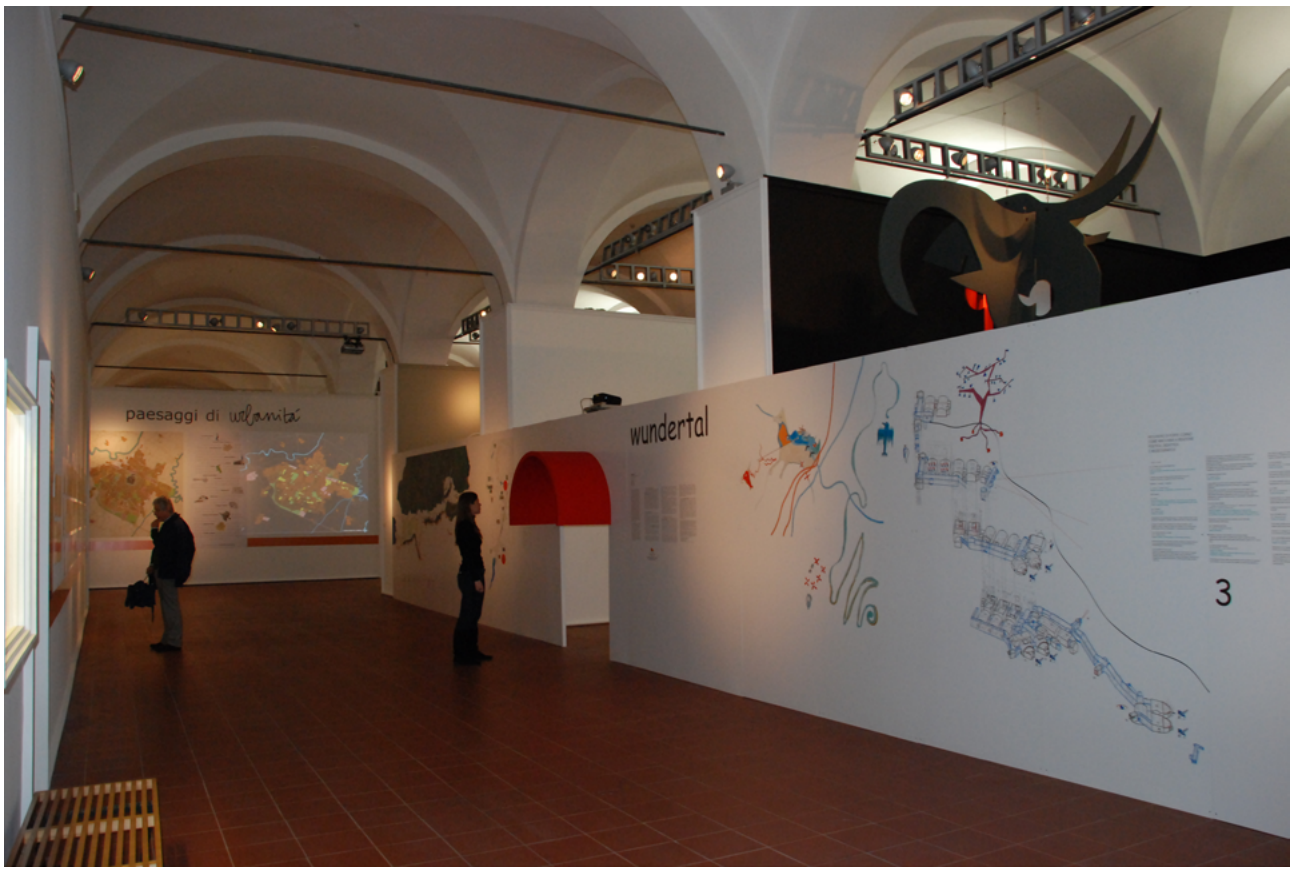


Fig. 10
Immagini scattate in occasione dei Festival dell'Architettura di Parma, 2004-2014.

tante, anche per il resto del mondo?) e i relativi esiti, ci fanno pensare ad una precisa volontà di non scegliere, di non tematizzare, di lasciare tutto nella mistica del flusso del mutare, di non porre chiavi interpretative e di conoscenza dei problemi concreti che l'architettura ha di fronte, nascosti dal vociare sfavillante di una rappresentanza internazionale che, senza un tema dato a cui dare interpretazione, si riduce a rappresentare l'ennesima Torre di Babele.

In questo panorama divertente, seducente quanto ormai, spesso, inutile e ridondante, certamente non del tutto casuale rispetto a precise strategie di dissimulazione e di distrazione dalle questioni più centrali cui l'architettura sarebbe chiamata, lo stesso rapporto tra arti e architettura diviene materia per uno spostamento dei piani interpretativi, per una commistione dove il rapporto viene ad operarsi attraverso sconfinamenti epidermici, analogismi gratuiti, giochi di ruolo in cui le parti si scambiano senza che si adeguino gli strumenti e il senso del loro uso. Non è forse questo il momento in cui il rapporto arte e architettura, intesa in particolare quella plastica, figurativa e delle immagini, a differenza delle fasi eroiche della modernità, non si costruisce più su una reciprocità basata sulle differenze di ruolo, di tecniche, di statuti interpretativi ed espressivi dove l'architetto restituisce materia all'artista e questo a sua volta ne fornisce di ulteriore all'architetto? Assistiamo al coinvolgimento assoluto, in realtà non combinatorio, senza alcuna affinità elettiva, tra arti e architettura che, bisogna concordare con Gregotti, non giova reciprocamente poiché non è assunto in un processo di confronto bensì nella velleità del gioco sostitutivo, scambistico, e quindi di indebolimento dei rispettivi ruoli. Non solo nella cucina teorico-dimostrativa delle scuole, delle mostre, del dibattito ma anche in quella degli incarichi cui corrispondono precise aspettative tematiche (vuoi per la piazza, per il parco o per la stazione della metropolitana assunti ad opera

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

d'arte a cui attende l'artista predestinato, potremmo dire, dalla tela alla città). Allo stesso modo, l'architetto di moda, inseguirà l'identità a denotazione artistica cui è sensibile il consenso, e il mercato degli incarichi, dando prova di visionarietà sino alla dimensione puerile di un'architettura intesa come nuvola informe, magari proprio laddove si ha una città dei marmi, del fondamento geometrico, della concretezza plastico volumetrica. Partendo da qui, forse, possiamo anche immaginare l'inevitabile declino di una Biennale a questo punto giustificata nel tagliare il ramo aziendale dell'architettura per ricondurlo al core businnes dell'arte di cui è sicuramente più estesa la platea potenziale (in termini di audience e di visitatori).
Anche rispetto al suo appartenere al contesto milanese, la stessa Triennale, emblematica del ruolo istituzionale giocato da una fondazione in cui si intrecciano componenti pubbliche e private, della cultura industriale in primo luogo, trova anch'essa evidenti difficoltà nel proporre manifestazioni capaci di operare una strategia di approfondimento critico, proprio a partire dalla cultura insediativa e produttiva di un contesto così rilevante. Una vocazione critico-propositiva questa che, senza evocare le stagioni di Persico o di Bottoni nel dopoguerra, sino alle tendenzialità poetiche di Rossi e alla ricerca di strutturalità identificanti di Canella, tra architettura e città, negli anni settanta, oggi non riusciamo più a ritrovare in altra forma nella vastità intermittente di eventi, rassegne e contro-eventi, un vero e proprio grande emporio delle occasioni, pur qualificate, la cui regia evidentemente va sempre più identificandosi nel logo marketing Triennale che apre la news-letter informativa inviata a tutti noi.

Da questa straordinaria effervescenza organizzativa, di continua produzione (e riproduzione) di eventi, ma soprattutto di grande sviluppo delle strategie di comunicazione, promozione, induzione del gusto e dei valori dell'architettura e dell'identità degli architetti, nel contesto di una ribalta internazionale sempre più ad alta sensitività e bassa cognitività, nasce l'esigenza di un luogo dove poter riflettere e far ripartire il ragionamento su ruolo e significato dell'architettura, attraverso chi la progetta, la realizza, la fruisce. Nasce così il primo Festival dell'Architettura italiano. Il quale tenterà di muovere, come indica il metaforico veliero che accompagna il logo dell'iniziativa, verso arcipelaghi e fondali inesplorati, toccando porti secondari ed imbarcando equipaggi di diversa origine, cercando la rotta tra nuove geografie. Non si tratta quindi di un rilancio finalizzato a competere, per superarlo, il gran vociare dell'architettura contemporanea, attraverso forme di neo-neo-neo-avanguardia, tentativo d'altra parte impossibile senza le armi esclusive dell'invincibile armata della comunicazione. Si tratta al contrario di affrontare alterità che forse poco hanno a che fare con l'architettura mediatizzata ma molto hanno significato e significheranno ancora per la città e l'architettura che viviamo, che possiamo scoprire come parte integrante di una nostra cultura e identità, di cui costruiamo peculiarità di valori e visioni desideranti. Un eteroarchitettura, da cui il titolo di questa prima edizione, che non vuole certo contribuire alla confusione delle identità, agli scambi di ruolo, all'ibridizzazione involontaria degli statuti interpretativi ed operativi, ma certamente vuole riportare materiale vero al vaglio del processo critico, conoscitivo, espressivo che l'architettura, la migliore architettura, deve pretendere anche rispetto alle responsabilità che viene assumendo. Un molteplice dei fattori e dei protagonisti che rifugge la semplificazione, gli schematismi, gli ideologismi estetici prêt-à-porter e dove i luoghi, geografici e culturali, dell'architettura sono al centro del-

l'attenzione in quanto inscindibilmente connessi ad essa. L'eteroarchitettura del Festival è il campo dei problemi e dei caratteri che entrano in contatto con il sapere dell'architettura, ne influenzano l'evoluzione statutaria e a loro volta si modificano rispetto alle risposte che l'architettura può dare. Risposte potenti, decisive, che investono la sfera degli spazi, degli usi, dei comportamenti, dei simboli. Architettura intesa nell'accezione ampia dei fenomeni che determinano la forma dei luoghi, delle città, dell'ambiente, dello spazio antropizzato in genere. Attraverso un modo nuovo di affrontare, discutere e soprattutto far pensare all'architettura come a qualcosa che ci coinvolge in ogni momento della nostra esistenza e attraverso tematiche a noi vicine. Diceva Gardella: si nasce e si muore nell'architettura.

Il Festival ha posto allora da subito la questione fondamentale di come l'architettura non può non essere eteroarchitettura, vale a dire un sistema aperto all'interpretazione e allo scambio con il mondo perché del mondo deve costruire la casa, il luogo, la città. E comincia a farlo, in questa prima edizione, a partire dal rapporto con le altre arti, le altre espressioni, tra cui la musica (musica contemporanea – Martino Traversa anche attraverso la pittura di Bendini), la scultura (Arnaldo Pomodoro), la fotografia (Paolo Rosselli, Paola De Pietri), la moda (attraverso l'esperienza sperimentale di Nanni Strada), il cinema (rassegna su Kubrick e Bertolucci), la letteratura (dove Lucarelli, Barbolini, Biondillo, Varesi discutono sul ruolo della città nel romanzo contemporaneo).
A supporto di questo coinvolgimento ampio, il Festival vuole anche incentivare la collaborazione continuativa dell'editoria che parla di arte, di architettura, di città e della loro storia. Non può esserci laboratorio di conoscenze e di riproduzione e divulgazione delle stesse senza il supporto di un'editoria capace di farlo. Su questo ruolo e sulla progettualità delle case editrici la serie di incontri prevista dovrebbe contribuire a delineare nuovi scenari e tendenze capaci di rinnovarne il ruolo.

Il Festival è innanzitutto esplorazione. Ma, certamente, l'azione esplorativa necessita di un indirizzo, di strumenti di orientamento. Nel molteplice di eteroarchitettura si adotta, a seconda dei casi, la navigazione a vista o quella strumentale, consapevoli però che l'ortodossia dell'eterodossia può sostenersi solo all'interno di una complessità dei saperi dove quello dell'architettura, della composizione architettonica in particolare, si fa carico della sintesi che opererà le scelte sui modi e i caratteri della trasformazione operata attraverso l'architettura stessa. Quella regia compositiva che, metaforicamente, alludendo a quella cinematografica, Aldo Rossi ci richiamava essere l'essenza prima del ruolo dell'architetto. Ma che è poi essenzialmente regia interpretativa, capacità di dispiegare il ventaglio logico-poetico per il verso aperto della conoscenza, dell'intuizione, dell'identità in divenire piuttosto che delle convenzioni modellistiche, solo assumibili al facile consumo. Questo intento si traduce da subito in una logica processuale dove, innanzitutto, viene bandito quel principio di esclusione, e di azzeramento della memoria culturale, strategicamente utilizzato per creare l'artificiosità di valore attorno a pochi selezionati eventi-architetture-architetti feticcio. Al contrario si vuole sviluppare un'azione di ripresa di ciò che è rimasto esterno al circo mediatico-promozionale, e che ha tuttavia contribuito all'avanzamento dell'architettura in un recente passato. Ecco allora che l'attenzione retrospettiva del Festival, abbandonando le velleità del futuribile quanto le certezze consolatorie del passato remoto,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 11
Immagini scattate in occasione dei Festival dell'Architettura di Parma, 2004-2014.

è innanzitutto rivolta al passato prossimo, già di per se svantaggiato dal non essere ancora al vaglio della critica storica e al tempo stesso sufficientemente quanto apparentemente estraneo all'oggi per non avere più presa sul lavoro della pubblicistica contemporaneista e sull'attenzione generale che ne consegue. Dalla recente tradizione, a cominciare da quella italiana ed europea, si tende oltretutto a recuperare al dibattito e al confronto conoscitivo tematiche, personalità, fenomeni incapaci di emergere nel contesto speculativo degli eventi, a volte dimenticati o, molto spesso, rispetto alle giovani generazioni, mai conosciuti. Avendo per riferimento lo sfondo della generazione dei maestri direttamente coinvolti nella ricerca di una peculiarità italiana a confronto con il Movimento Moderno, da Rogers a Samonà, da Quaroni a Muratori, da Gardella a Ridolfi ad altri ancora, si sono voluti proporre alcuni tratti significativi di architetti nati a cavallo degli anni trenta, di cui continuiamo a riconoscere il merito di un consistente apporto teorico interpretativo e di sistematizzazione di strumenti di analisi e proposizione, da cui oltretutto scaturirà un'originale e multiforme espressione poetica. Ci riferiamo a Carlo Aymonino, Guido Canella, Aimaro Isola, Roberto Gabetti, Aldo Rossi, Luciano Semerani, Giorgio Grassi, ed altri ancora tra cui Costantino Dardi nonché, pur se attraverso diverse coordinate di ricerca, Alessandro Anselmi. Un'azione restitutiva questa che continuerà nelle prossime edizioni del Festival, con ruoli e storie differenti, per personalità, contesti e generazioni. Non si tratta ovviamente di inventare un cartello di tendenza, ne tanto meno generazionale, ma piuttosto di sottolineare l'importanza di una ricerca architettonica recente che parte dalla forma e dai caratteri della città italiana ed europea, dal rapporto con un racconto storico del divenire urbano e territoriale dove l'innovazione è sempre dialetticamente intrecciata al consolidato denotativo della tradizione divenendo così essa stessa nuova tradizione. In questo intento, la costruzione di identità, multiforme, per strade interpretative ed espressive diverse come d'altra parte richiede una scientificità d'approccio non modellistica, riesce comunque a tenere insieme le parti. L'azione architettonica, pur nella sua autonomia e piena responsabilità, è consapevole di incidere sempre sulla parte di un insieme, chiamato, a seconda dei casi, città, territorio, paesaggio, società.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

Il coinvolgimento nel Festival di un architetto come Gottfried Böhm, interprete di una continuità del moderno coniugata alla tradizione gotico-espressionistica di costruzione della città nord-europea, tra i più meritati Pritzker Prize, serve d'altra parte a dimostrare come questa possa essere una strada di ricerca che può avere riscontro in Europa oltre che in Italia. Il Festival tornerà ad investire in questa direzione, per condizioni di storia insediativa e complementarietà culturale, dove, anche attraverso l'azione conoscitiva, espressiva e costruttiva dell'architettura, i contesti dei singoli paesi abbiano un'effettiva possibilità di rapporto e di arricchimento che solo può nascere nel mantenimento e nell'incremento di quelle diversità che, come nella giusta visione dell'arcipelago geopolitico di Cacciari, sembrano essere le sole in grado di mantenere in vita un'idea di Europa quale sistema economico-politico-culturale ed insediativo aggregato solo poiché fisiologicamente aperto e composito. Questo per tentare di cercare alternative, con riferimento alle preoccupazioni di Severino in merito a una fenomenologia dell'architettura contemporanea come sintomo di un più generale degrado estetico e quindi socio-culturale, rispetto al limite di un tecnicismo anti-umanistico, autoreferenziale, decontestualizzato che omogeneizza sempre più, azzerandone il patrimonio dei caratteri, i territori dell'architettura. Il Festival opera questa azione di recupero di tradizioni culturali da riassumere all'attenzione del dibattito contemporaneo anche attraverso il riferimento alla specificità del movimento moderno italiano. A cominciare da Terragni, di cui si fa semplicemente tramite promozionale degli eventi celebrativi in corso a Como, nonché di Libera e Moretti di cui vengono riproposte due recenti mostre. In più si cerca di individuare, attraverso un'azione inedita, personalità eccentriche rispetto all'attenzione storico-critica ma non per questo meno interessanti dal punto di vista di una ricerca originale e attualissima, soprattutto sotto il profilo espressivo, quale quella di Marcello D'Olivo dedicata ai suoi progetti per Bagdad, dove si dimostra il rapporto possibile tra poetica monumentale ed assenza di retorica anche se l'opera è commissionata da Saddam Hussein. In altra direzione si guarda alle generazioni più recenti e ancora fortemente impegnate sul fronte del mestiere, dell'insegnamento e della ricerca. Ad anticipazione di quest'ambito, all'interno del quale si prospettano future iniziative di conoscenza e confronto, la figura di Franco Purini è stata assunta come sintomatica di problematiche e linee di ricerca che pongono comunque il dato di una continuità, pur tra messa in crisi e ricomposizione degli statuti disciplinari del comporre, di un'architettura mai estranea al contraddittorio con la città. Allo stesso modo si è cercato di sollecitare, attraverso l'incidente probatorio della città analoga, una visione di sintesi di un pensiero architettonico trasmissibile così come viene percepito da trenta docenti di composizione architettonica e urbana delle facoltà italiane di architettura, da cui trarre una prima geografia di sensibilità e strumenti teorico-interpretativi di chi è coinvolto nella responsabilità della formazione dell'architetto.

Ma il ruolo del Festival è anche quello di porsi come ambito di partecipazione attiva, potremmo dire nell'unità di spazio e di tempo, dove il confronto avviene sul processo del progetto ancor prima che sul suo esito, ed avviene in forma viva, diretta, nel mentre si compie. Ecco allora l'esigenza di organizzare un workshop di ambito europeo tra scuole di architettura, incentrato sulla soluzione progettuale di un'area del tessuto storico di Parma, dove quotidianamente i partecipanti animano una scena, ovviamente aperta al pubblico, di evoluzione delle forme e delle logiche progettuali. E allo stesso tempo si è voluto coinvolgere quel mondo della ricerca uni-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 12
Immagini scattate in occasione dei Festival dell'Architettura di Parma, 2004-2014.

versitaria, nella fattispecie del dottorato e dell'alta formazione attraverso il convegno POSTDOT/Composizioni, che, nelle intenzioni, dovrebbe poter aprire alcune finestre sul futuro della ricerca, sui problemi di indirizzo tematico, sui rapporti tra filoni disciplinari differenti e soprattutto sulla possibilità di confrontarne i relativi approcci metodologici.

L'esigenza di incrementare il più possibile l'aspetto partecipativo e al tempo stesso di iniziare un'azione di esplorazione e conoscenza a partire dal contesto italiano ed europeo, muove ulteriori forme d'iniziativa quale quella dei concorsi di cui le mostre, gli incontri e le valutazioni nelle quali è coinvolto il pubblico costituiscono l'esito fruitivo. In questa prima edizione sono stati sollecitati i comuni italiani a candidare quelle realizzazioni architettoniche ritenute significative per l'identità dei contesti di appartenenza (Forum delle Città), quelli dell'Emilia Romagna in apposita sessione (Premio Architettura-Qualità Regione E.R.) a supporto di quanto la Regione sta cercando di operare attraverso diverse iniziative legislative e di programmazione, infine i giovani progettisti (Under 33) chiamati a misurarsi sul tema dei luoghi della notte, e della dimensione ludica, ricreativa ma anche comportamentale dei fenomeni giovanili. Vi è, in altre parole, il tentativo di riscoprire un'Italia dell'architettura (tra scuole, progettisti, committenti pubblici e privati, amministrazioni, aziende di costruzione e produzione) scarsamente raccontata attraverso i mezzi di informazione, tanto meno quelli specialistici, che evidentemente presenta problematiche di ordine strutturale, conflittualità e contraddizioni capaci spesso di minarne a fondo le intenzioni, ma comunque responsabile del cambiamento che ci circonda estensivamente nella città e nel territorio e che produrrà il paesaggio prossimo venturo.

Se è vero che l'identità di un festival è legata al tema e al modo attraverso

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

cui questo viene affrontato, altrettanto decisiva risulta essere la contaminazione identitaria che si verifica tra il luogo (nel caso la città di Parma) e il festival stesso.
Parma è una città-festival per eccellenza, non solo per i precedenti del Festival del Teatro Universitario e di quello Internazionale del Teatro Due più di recente, oppure per quello dedicato a Verdi o alla musica contemporanea di Traiettorie, ma anche per la sua posizione, dimensione, articolazione e denotazione dei luoghi e degli spazi che possiede. Al centro del contesto padano e con facile accesso anche dal versante tirrenico, Parma ha la dimensione tipica della città d'arte della provincia italiana che consente di ospitare adeguatamente anche eventi complessi ma al tempo stesso essere completamente coinvolta, nel suo centro storico, dal clima del Festival. In più Parma, città capitale dei Farnese e dei Borbone dal 1525 all'Unità d'Italia, è ricca di luoghi architettonicamente significativi, monumenti che diventano location ideali per un rapporto significante e non casuale con i contenuti degli eventi del Festival. La scena della città è di per se congeniale a un pubblico che l'attraversa e la scopre attraverso la partecipazione agli incontri, alle conferenze, alle mostre, agli happenings. Il Teatro Farnese mette in scena quattro grandi architetti italiani (Rossi, Canella, Aymonino, Isola) dislocandoli significativamente nei diversi luoghi della propria struttura interpretata come grande metafora urbana, la chiesa gotica di San Francesco apre il cantiere per le mostre dedicate a Purini e alla fotografa De Pietri, la complessa macchina tipologica del Teatro Due, creata all'interno di una struttura per il dopolavoro degli anni Trenta, si disvela attraverso le mostre dedicate ad architetti di quel periodo quali Moretti e Vaccaro, mentre Giorgio Grassi espone i suoi disegni di ricostruzione del teatro romano di Brescia all'interno del Museo Archeologico, tra i reperti marmorei del teatro di Parma e, sempre in Pilotta, Luciano Semerani ordinerà scritti e schizzi progettuali nell'aulica galleria dell'antica Biblioteca Palatina, tra gli scaffali disegnati dal Petitot. Lo stesso Village del Festival, luogo di incontro, di informazione e accredito oltre ché espositivo, è stato posto in un sottopasso della via Emilia, in pieno centro urbano, dove far scoprire e, si spera, riscattare dal degrado, la struttura di un ponte romano che dal punto di vista archeologico è secondo, in Emilia Romagna, solo a quello di Tiberio a Rimini. Un altro esempio è quello del Parco Ducale, attentamente restaurato nei suoi caratteri sette-ottocenteschi, dove tra le Serre botaniche e il cinquecentesco Palazzetto Eucherio S.Vitale, vivrà una piccola, effimera (dura la settimana del Festival) quanto intensa accademia di architettura. Vi partecipano rappresentanze di scuole italiane ed europee, guidate dal francese Fabre, dal belga Terlinden, dal portoghese Barata, dal tedesco Schilling, tra laboratorio applicato, esposizioni, conferenze, a ricreare un clima illuministico in cui il parco rivive la sua dimensione storica di luogo di conoscenza e d'arte oltre che di delizia. Da questo punto di vista è necessario adottare un'azione di regia, drammaturgicamente oltre che contenutisticamente intesa, capace di dare un senso all'accadimento degli eventi considerati in quanto sistema di elementi significanti, nella loro contemporaneità in parallelo così come nella sequenza misurata all'interno della giornata e della settimana. Anche questo fa parte di ciò che il Festival deve progettare per un'esperienza dei suoi contenuti capace di stimolare un'attenzione critica e conoscitiva quanto una partecipazione emotiva da parte di chi ne fruisce e vi partecipa.

Un'altra componente che assume un carattere non convenzionale è quella

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 13
Immagini scattate in occasione dei Festival dell'Architettura di Parma, 2004-2014.

del pubblico, che pubblico non è nel momento che intendiamo la fruizione del Festival come un momento comunque di partecipazione, certo a seconda dei ruoli. Il potenziale è quello dei sessantamila tra ricercatori, docenti e studenti di architettura (italiani ma anche europei già da questa prima edizione) a cui si aggiungono studenti di altre facoltà e scuole (da quelle di formazione artistica alle facoltà umanistiche con indirizzo professionalizzante per quanto riguarda i beni culturali, le arti ma anche l'ambiente ecc.), degli oltre centoundicimila architetti, di altrettanti tra tecnici, amministratori, operatori del settore, stimolati ad andare oltre il proprio ambito di routine, dei tanti amanti dell'arte in genere (di cui l'architettura è quella forse in fase di maggior riscoperta), di tutti coloro che non hanno mai potuto trovare le chiavi per apprezzare una prospettiva o godere di uno spazio ma che comunque vivono quotidianamente nell'architettura e che magari attraverso solo uno degli eventi in programma potranno cominciare a guardare (e giudicare) le forme della città e del proprio ambito domestico in modo diverso. Rispetto a questa azione di avvicinamento verso un pubblico, allo stato delle cose, ancora molto lontano dall'architettura, il Festival promuove canali di comunicazione che si avvalgono anche della strumentalità ludica. Ad esempio, dato il contesto parmigiano, con ciò che può riguardare il mondo della cucina, della forma e della struttura del cibo (Alchimie compositive – cucina e architettura con lo chef Michele Bottura della Francescana di Modena e il critico Andrea Grignaffini, in collaborazione con la Scuola Internazionale di Cucina ALMA e l'Academia Barilla) o dello sport quando, come nel caso dell'orienteering, la corsa di orientamento urbano con tanto di propria Federazione, si prevede una gara avente i monumenti della città di Parma come principali punti di riferimento.
L'offerta ricca e articolata del Festival incentiva il pubblico ad operare scelte, a costruirsi un proprio itinerario, ad associare alcune cose ad altre, ad intervenire direttamente nelle occasioni di incontro anziché esprimersi nella valutazione di progetti sottoposti al giudizio dei visitatori. Inoltre, rispetto ad un'azione critica sempre più negata da quegli ambiti comunicazionali il cui atteggiamento prevalente è quello di promuovere o tacere, il Festival si avvale della formula della Disputatio, in cui due detentori di opinioni opposte su un tema precisato e al centro del dibattito si sfidano nell'argomentare le ragioni della propria posizione, sottoponendosi al giudizio finale del pubblico (che non necessariamente legittima ma che comunque sussiste). L'azione del Festival, predisposta al coinvolgimento dell'altro da se, non assume un carattere esclusivamente contemporanei-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181



Fig. 14
Immagini scattate in occasione dei Festival dell'Architettura di Parma, 2004-2014.

stico, ma ancora una volta, estensivamente, pone sul piano dell'attenzione (e dell'elaborazione critica che ne deriva) fenomeni, attori, saperi, problematiche di una temporalità storica assunta nella sua interezza all'ottica contemporanea (l'unica possibile). Così, per esemplificare, le letture di brani dell'Alberti risuonano in determinati spazi della città, mentre Fiore, Frommel e Calzona ne discutono in pubblico la modernità, e nel contempo il tema della rappresentazione simbolica e dei suoi non univoci significati vengono indagati, secondo una lettura difficilmente concludibile, da Arturo Carlo Quintavalle nel caso del Battistero di Parma, o infine preziosi trattati di architettura della Biblioteca Palatina e disegni dell'Accademia di Parma, di cui si presenta una futura importante mostra, diventano occasioni di riflessione sulla trasmissibilità dell'architettura e sul ruolo formativo delle scuole. Molti altri contenuti del Festival sono dimostrativi di quest'estensività spazio-temporale di esplorazione e ricerca. Non ultimo, quello straordinariamente incisivo suggerito da Salvatore Settis nel suo ultimo libro Il futuro del 'classico' che anche dal punto di vista dell'architetto, ben aldilà dell'equivoco portoghesiano, ridiventerebbe quello che altre volte è stato, lo stimolo a un serrato confronto non solo tra Antichi e moderni, ma anche tra le culture "nostre" e le "altre".

Molte altre cose si potrebbero dire sul progetto e sugli sviluppi del Festival, ma il curatore di questo catalogo, impedendomelo in questo momento per motivi di spazio (12/9/04 ore 9), restituisce al lettore, spero anche partecipante al Festival, il compito di immaginare e perché no dare anche un contributo propositivo in tal senso.
Il Festival dunque non inseguirà Zaha Hadid anziché Rem Koolhaas o i più nostrani Piano e Fuksas. Il territorio concreto, problematico e mai scontato dell'architettura è dove il Festival traccerà invece il suo percorso. Quando Renato Nicolini mi domandò cosa ci aspettassimo dalla sua partecipazione,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1181

risposi con un titolo: cosa fa la polis per l'architettura? E da lì, attraverso revisioni redazionali di un programma con più di cento eventi, ne è uscito stampato, invertito l'ordine dei fattori: cosa fa l'architettura per la polis? Ebbene in questo forse casuale e per questo ancor più simbolico scambio di azioni e di ruolo, in questa reciprocità assolutamente necessaria, tra polis e architettura, credo che si possa derivare, se servisse, il significato più profondo di un Festival destinato a cercare l'architettura nella polis quanto la polis nell'architettura.

* Saggio introduttivo al catalogo del Festival dell'Architettura 1 – 2004 dal titolo Eteroarchitettura, a cura di Enrico Prandi, MUP, Parma 2004.

Fonti documentarie sugli antecedenti del Festival – pubblicazioni a cura di Carlo Quintelli

- La Città del Teatro. Seminario di progettazione – Parma 1987. CLUP Milano1989.
- La Città del Teatro. Per una scuola di architettura. Seminario di progettazione – Parma 1990 e 1994. Abitare Segesta Milano1995.
- Critica e progetto: sette domande sull'architettura. (con L. Monica) CittàStudi Milano 1994.
- Voci dell'architettura – Aymonino, Canella, Gabetti e Isola, Gardella. Videodocumentario edito da Abitare Segesta, Milano 1997.
- CITTAEMILIA. Sperimentazioni architettoniche per un'idea di città. Stage di progettazione – Parma 1998. Abitare Segesta, Milano 2000.
- Teatro-padiglione. Breve racconto di una composizione architettonica. Abitare Segesta, Milano 2000.
- S.S.9 via Emilia. Progetti architettonici e nuovi luoghi lungo la via Emilia tra città e città. Workshop di progettazione architettonica e urbana – Parma 2000. Abitare Segesta, Milano 2000.
- Ritratti. Otto maestri dell'architettura italiana. CELID Torino 2003.

Carlo Quintelli si laurea al Politecnico di Milano con Guido Canella, consegue il Dottorato di Ricerca in Composizione architettonica allo IUAV, primo ciclo 1983-1985. Associato al Politecnico di Torino, dal 1998 promuove la nascita di Architettura a Parma di cui è Ordinario dal 2001. Nel 2004 dirige il primo Festival dell'Architettura in Italia. Dal 2013 al 2017 è pro-Rettore per Edilizia e Sviluppo urbano UNIPR. Tra le pubblicazioni: *CittaEmilia: unico e molteplice in forma urbana lineare*, in *AA.VV. CittaEmilia – the Kent State Forum on the City*, Alinea Firenze 2012; *An urban gate for the University Campus in Parma's Oltretorrente District* in AA.VV. *IP Erasmus*, FAEdizioni Parma 2012; *L'Abbazia. Un progetto architettonico per lo CSAC*, Il Poligrafo Padova 2018; *Ignazio Gardella. Altre architetture*, con A. Lorenzi, Il Poligrafo Padova 2020, *La progettazione architettonica urbana che struttura la città*. In *La Città accorpata* a cura di P. Strina, Il Poligrafo, Padova 2023.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156

Elisa Boeri, Luca Cardani, Claudia Tinazzi

MANTOVARCHITETTURA. Piccola storia di un festival di architettura internazionale[1]

Abstract
MANTOVARCHITETTURA, progetto culturale del Polo Territoriale di Mantova del Politecnico di Milano, unisce storia, progetto e architettura contemporanea per creare un dialogo tra passato e presente. Dal 2012 ospita architetti e studiosi internazionali, integrando didattica, ricerca e terza missione. Attraverso eventi, workshop e una "Parata architettonica", coinvolge studenti e cittadini, trasformando la didattica in esperienza critica e partecipativa.

Parole Chiave
Festival di architettura — Pedagogia — Critica Architettonica — Workshop

Tra nuove idee e ripensamenti, gli esordi di MantovArchitettura

Come ogni poeta, l'architetto deve essere profeta ed interprete della società in cui vive: forgiare una nuova misura artistica nella legge che gli impone la storia. (Rogers 1958, p. 84)

Con le parole in esergo a questo testo, pronunciate a Winterthur nel giugno del 1944, Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) aveva tracciato le basi di un discorso più ampio, che vedeva storia e progetto avanzare in modo compatto verso la creazione di un pensiero teorico condiviso. Cinque anni dopo, durante una lezione tenuta presso l'Architectural Association School nell'ottobre del 1949, Rogers cristallizzava questo assunto, asseverando che la capacità d'innovamento dell'atto progettuale «sarà tanto più grande, quanto più egli [il progettista] avrà cercato di considerare la complessità dei fenomeni nel loro formarsi storico» (Rogers 1958, p. 87).
Conoscenza teorica e "padronanza pratica" sono, dunque, i due estremi entro i quali si muoveva la linea pedagogica rogersiana, tanto tra le aule del Politecnico di Milano, dove dal 1952-53 otterrà l'incarico di insegnamento del corso di *Caratteri stilistici e costruttivi dei monumenti* (insieme all'ottenimento, nello stesso anno, della libera docenza in composizione architettonica), quanto nella palestra culturale di *Casabella-Continuità*, la rivista da lui diretta dal dicembre 1953 al gennaio 1965.
Storia, progetto e un interesse marcato per quell'architettura contemporanea capace di dialogare con il proprio passato, sono divenute – per volontà di Federico Bucci, Prorettore del Polo territoriale di Mantova dal 2012 al 2023 e dei docenti coinvolti nei due Corsi di Studio del Polo[2] – il motore di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156





Fig. 1
Federico Bucci ed Elisa Valero Ramos all'inaugurazione della mostra alla Casa del Mantegna, 2023.

Fig. 2
Inaugurazione di MantovArchitettura del 2023 alla Casa del Mantegna con l'installazione di Elisa Valero Ramos, 2023.

un'operazione culturale alquanto straordinaria: *MantovArchitettura*.
La definizione ufficiale è quella di un evento internazionale dedicato all'architettura, all'urbanistica e al paesaggio, un progetto scientifico e culturale del Polo territoriale di Mantova del Politecnico di Milano, sviluppato dal 2012 nell'ambito della Cattedra UNESCO in *Architectural Preservation and Planning in World Heritage Cities* e che avviene ogni anno in luoghi simbolo della città di Mantova. Per definizione ufficiosa, MantovArchitettura è stata ed è una sperimentazione coraggiosa che ha saputo integrare con audacia cultura internazionale, didattica e un tentativo di risposta alle questioni sentite come urgenti, tanto nella teoria quanto nella prassi.
L'obiettivo, mai celato sin dalla prima edizione, è quello di «fare in modo che la storia possa essere vivificata attraverso il progetto contemporaneo»[3]. Così, anno dopo, dal 2012 architetti, storici e teorici delle cosiddette "discipline affini" si sono susseguiti sui palchi di MantovArchitettura, dapprima nella sede del monumentale del Tempio di San Sebastiano e poi, perseguendo con tenacia quella volontà di consolidare il legame tra il Politecnico e la città di Mantova, nei diversi luoghi che il Comune, la Provincia e le diverse associazioni mantovane hanno messo a disposizione di studenti, architetti, e appassionati.
I primi ospiti a varcare la soglia del Tempio albertiano ribadiscono la volontà della manifestazione di portare a Mantova i grandi nomi dell'architettura: Grafton Architects (25 settembre 2012), Peter Eisenman (27 settembre 2012), Antoine Picon (23 ottobre 2012) e Gilles Clément (23 novembre 2012) disegnano un primo quadro astratto dei diversificati interessi (architettura contemporanea, teoria, critica e paesaggio) su cui propone di porre l'accento la prima edizione[4].
L'anno successivo l'esperienza si ripete, sperimentando una dilatazione delle tempistiche della manifestazione tra aprile e ottobre 2013. In sette mesi, arrivano a Mantova due premi Pritzker: il giapponese Tadao Ando (10 aprile 2013) e il portoghese Eduardo Souto de Moura (10 ottobre 2013), oltre ad Aurelio Galfetti (30 maggio 2013) e l'australiano Sean Godsell (10 luglio 2013). È questo l'anno del consolidamento del rapporto di MantovArchitettura con la rivista *Casabella*, sancito da una lecture dello storico direttore Francesco dal Co dal titolo "Le Corbusier e…" (15 maggio 2013), dedicata ai suoi anni come borsista presso la Fondation Le

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 3
Lecture di Kengo Kuma al Teatro Bibiena, 2018.

Corbusier di Parigi e la sua personale riscoperta del maestro svizzero. Ma è anche l'anno dell'inizio del sodalizio con Eduardo Souto de Moura, che diverrà figura centrale e carismatica di MantovArchitettura, capace di interpretare alla perfezione quel complesso ingranaggio di teoria, pratica e critica architettonica alla base del progetto culturale del festival.
L'anno successivo la "formula" del festival si ridefinisce, assestandosi su una programmazione concentrata su un periodo ben definito – trentadue eventi nel solo mese di maggio – e un'alleanza con la Scuola portoghese che si fa sempre più solida: partecipano a questa edizione João Luís Carrilho da Graça (9 maggio 2014) e Gonzalo Byrne (29 maggio 2014), oltre ad architetti del calibro di Alberto Campo Baeza (15 maggio 2014) e del duo svizzero Miller&Maranta (22 maggio 2014).
Assestata su queste modalità, MantovArchitettura diventa presto un ritrovo annuale dove architetti, teorici, critici, docenti e studenti riflettono sui temi del progetto nei contesti storici, della memoria e della cura di queste memorie: tra il 2015 e il 2025 si susseguono ospiti illustri, che divengono presenze spesso costanti. Oltre allo stesso Souto de Moura, anche Carrilho da Graça, João Mendes Ribero, Cristían Undurraga, Andrew Berman, Martin Corullon, Elisa Valero, Marcio e Gabriel Kogan, Paulo David, Ana Tostões e Philippe Prost faranno felicemente ritorno a Mantova, divenendo figure portanti dell'esperienza didattica in qualità di *visiting critics* e *visiting professors*. Accanto a loro Rafael Moneo, Anthony Vidler, Mario Botta, Mauro Galantino, Smiljan Radic, José Ignacio Linazasoro, Pierre Louis Faloci, Liu Yuyang, Ricardo Bak Gordon, Guillermo Vázquez Consuegra, Diébédo Francis Kéré, Niall McLaughlin, Anupama Kundoo – solo per citarne alcuni – hanno costruito negli anni un palinsesto capace di raccontare lo straordinario mondo di un'architettura contemporanea colta, capace di interrogarsi su questioni archetipiche tutt'ora attuali, senza mai dimenticare quel moto ondulatorio, tra presente, passato e futuro, sul qualche si fonda l'esperienza stessa di MantovArchitettura.
Perché come ci ricorda Federico Bucci, ideatore e padre spirituale del progetto culturale, dal 2012 ogni edizione è dedicata «ai nostri migliori mae-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 4
Eduardo Souto de Moura con gli studenti dopo la sua lecture al Teatro Bibiena, 2015.

stri, che ci hanno insegnato ad ascoltare il "rumore sottile" del progetto, e ai nostri allievi, senza i quali sarebbe inutile tenerne memoria e immaginarne il futuro» (Bucci 2015, pp. 3-4).

Una didattica che esce dall'aula: MantovArchitettura come dispositivo pedagogico integrato

Prima di tutto apriamo un po' i cancelli e cominciamo a immaginare come aiutare i ragazzi a pensare […] dobbiamo incantare i ragazzi! […] I ragazzi sono desiderosi di imparare. Bisogna saperli accompagnare[5].

Nel corso degli anni, il progetto culturale di MantovArchitettura ha chiarito con forza crescente il proprio ruolo all'interno della didattica tradizionale condotta al Polo Territoriale di Mantova, trasformando – in qualche modo capovolgendo – il punto di vista iniziale: non più "solo" un *festival* dedicato alla città e capace di ospitare e rendere accessibile l'architettura contemporanea di qualità a un vasto pubblico eterogeneo, ma prima di tutto una modalità innovativa e non sempre convenzionale per gli studenti di apprendere l'architettura e approfondire alcuni temi già introdotti nelle aule durante i corsi e i laboratori nel loro ciclo semestrale o annuale. In questo modo, l'incontro tra didattica ed esperienza diretta si fa per gli allievi sempre più saldo, attivando processi di apprendimento significativi e duraturi in cui il termine "innovativo" non si rifugia nel mezzo ma ridiscute il modo odierno.
Questo processo di maturazione degli obiettivi primari del *format*, condiviso dai docenti impegnati nella didattica al Campus di Mantova – da sempre coralmente partecipi nella costruzione del fitto calendario di lezioni/eventi – ha permesso la sottile mutazione, silenziosa quanto sostanziale, da "contenitore culturale" a possibile "dispositivo pedagogico integrato", capace di attivare processi di apprendimento che, come nell'etimo stesso

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 5
Rafael Moneo e Eduardo Souto de Moura durante le critiche ai progetti degli studenti del "Final Workshop Antico e Nuovo", 2015.

del termine[6], portino gli studenti ad afferrare il senso e i valori più profondi del fare architettura, impossessandosene, ovvero facendoli propri per il futuro. Non un evento *extra*, dunque, vissuto a margine dei programmi didattici, ma al contrario un palinsesto multidisciplinare immaginato come parte integrante del percorso formativo degli studenti. Un'esperienza che arricchisce e amplifica i contenuti accademici. Una felice convivenza di due dimensioni primarie nella vita accademica – didattica e terza missione – quasi sempre vissute nelle singole specificità dei loro indirizzi e, in questo caso, sperimentate nella loro possibile complementarità.
La piccola e informale Scuola di Architettura di Mantova ha trovato così in MantovArchitettura – grazie all'impegno dei docenti e al susseguirsi delle edizioni, che hanno reso l'esperienza più consapevole – il luogo privilegiato di messa alla prova dell'effettiva aderenza dei contenuti dei propri insegnamenti, monografici o laboratoriali, alla realtà e alla nostra contemporaneità, nell'intreccio virtuoso tra i fondamenti dell'architettura e della sua storia e i protagonisti dell'architettura contemporanea. È anche in questo modo che la teoria incontra la prassi, dando vita a una forma di didattica attiva e partecipativa dove il sapere diventa esperienza e l'esperienza diventa strumento di conoscenza. È una precisa idea di didattica che unisce, senza esitazione, formazione, ricerca, divulgazione e impegno civile, che prova a insegnare l'architettura attraverso l'architettura e dove i giovani futuri architetti sono chiamati a riconoscere il valore critico del loro percorso formativo, diventando parte attiva della propria crescita culturale ancora prima che professionale.
La specifica declinazione di questa idea formativa ha impegnato via via, con responsabilità curatoriale[7], docenti e ricercatori nel proporre *lectures,* seminari, giornate di studio capaci di intercettare e sostanziare temi coerenti con i propri programmi di insegnamento, in ragione di quella continuità necessaria che non disorienta ma, al contrario, consolida negli studenti il solco tracciato o l'interesse appena instillato. La coerenza perseguita tra contenuti accademici e proposte culturali rappresenta in questo senso un valore strategico nel processo educativo, generando un terreno fertile per il pensiero critico e la consapevolezza progettuale.
Come un calendario didattico condiviso – concentrato nel mese di maggio, in chiusura del semestre – gli incontri proposti immaginati come aule aperte alla città, sono diventati occasioni proficue dove costruire dialoghi

vivaci entro l'alveo di rapporti personali consolidati o, al contrario, aprire nuovi intrecci e relazioni virtuose come patrimonio futuro della Scuola, provando sempre a scardinare la distanza spesso percepita, soprattutto dagli studenti, nei tanti palinsesti culturali che tracciano con fermezza il confine tra palco e spettatore.
Il desiderio di rendere protagonisti gli studenti, nella possibilità di un contatto diretto e dialogico con i protagonisti della cultura architettonica internazionale, ha guidato modalità che spesso hanno integrato momenti di lezioni più convenzionali a confronti su progetti e ricerche didattiche in corso, per un concreto e continuo scambio tra maestri e allievi, memori delle parole di E. N. Rogers:

> Questo considerare la cattedra come un pulpito dal quale si fa discendere una sorta di verbo autorevole di verità mi è alieno, perché considero anzi che il mio compito è nobilitato dal poter partecipare, con più responsabilità, alla vita della scuola immedesimandomi nei miei assistenti e in tutti gli studenti con un continuo scambievole colloquio. […] Questo mi dà modo di rinnovarmi e cioè di imparare sempre. E non v'è alimento più tonificante di quello che viene dai giovani[8].

In questo approccio, la conoscenza non è mai unilaterale, ma si nutre di reciprocità e confronto, in un'idea profondamente collettiva dell'insegnamento. In questa formula "alla mantovana", docenti politecnici e architetti ospiti provenienti da ogni parte del mondo hanno spesso potuto condividere – gomito a gomito – con gli studenti della *Laurea Triennale in Progettazione dell'Architettura* o del *Master in Architectural Design and History* concitati tavoli di lavoro abitati da disegni e modelli, per i consueti momenti di "critiche" di fine semestre. A fronte di queste reali occasioni formative, in un lavoro sartoriale, il calendario didattico – in questo mese dedicato all'architettura – ha trovato consuetudine nel cucire "a misura" periodi intensivi di didattica laboratoriale, nella comune idea di mettere ancora una volta al centro le quotidiane occasioni di confronto per gli studenti e la loro crescita. Una didattica, dunque, che si rinnova costantemente, che si fa nuova, un modo di insegnare capace di valorizzare ogni occasione come momento formativo e di costruire un'identità forte, consapevole e profondamente radicata nella cultura del progetto per aprire vasti orizzonti: «Il compito della Scuola dev'essere quello di indicare i vasti orizzonti e di mostrare le molte strade possibili, non in senso agnostico, ma favorendo la responsabilità della libera scelta, congeniale a ciascuno» (Rogers 1964, p. 4).

La sperimentazione della critica nella pratica del workshop progettuale
Dal 2023 il calendario di eventi si è arricchito inserendo nel programma il *MantovArchitettura Workshop*, un'attività didattica curriculare con una ricaduta verso l'esterno nell'evento della *Parata architettonica*.
Il senso di questa ulteriore proposta è fondato nell'idea stessa del festival di completare tra loro le tre missioni dell'università – didattica, ricerca e terza missione[9] – con un mix di azioni il cui esito sfocia nel *public engagement*, trasferendo le conoscenze verso la società e rinforzando così il ruolo civile dell'Università.
Dal punto di vista pedagogico il workshop, rivolto agli studenti dell'ultimo anno della *Laurea triennale di Progettazione dell'Architettura del Politecnico di Milano* e recentemente aperto anche ad altri atenei[10], ha la finalità di fornire un'educazione etica ed estetica all'architettura e al costruire, unendo storia, progetto e critica attraverso la prova della costruzione di una piccola opera tematizzata. L'attività didattica si concentra sullo studio, progettazione

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 6
Il riferimento del workshop e della Parata architettonica alla storia mantovana. Disegno del Grande et Maraviglioso Apparato De Fuochi Trionfali, fatti sulla piazza di S.Pietro in Mantova, per le nozze di Eleonora Gonzaga e l'Imperatore Ferdinando II d'Austria, 1622.

e costruzione di microarchitetture itineranti rappresentative del tema indagato ogni anno dall'edizione di MantovArchitettura, interpretando così attraverso il progetto dell'opera, i significati raccolti e raccontati dalle lectures, dalle mostre e dai seminari che si svolgono durante il mese maggio.
L'apparizione di questi oggetti architettonici avviene nell'evento conclusivo del festival – la *parata architettonica* – un'azione scenografica per le vie del centro storico mantovano, dove le microarchitetture, accompagnate da una folla, si sovrappongono con una struttura paratattica e poliscenica alla città esistente, costruendo una serie di luoghi per una teatralizzazione urbana.
La parata coinvolge tutte le persone della Scuola con i loro diversi ruoli – gli studenti soprattutto, ma anche il personale docente, tecnico e amministrativo – per uscire dalle mura del campus e mostrarsi alla città, stabilendo un dialogo con la società e i luoghi urbani attraverso la messa in scena di una festa dell'architettura e del suo insegnamento.
Ripetendo la lunga tradizione degli apparati scenografici mantovani[11], l'esperienza della celebrazione della festa diventa così un esercizio critico rituale che si ripete rinnovandosi e aggiornandosi nel tempo, con cui indagare i significati della città, e fare esperienza di quel rapporto tra architettura e vita straordinariamente espresso dalle parole di Aldo Rossi, uno dei maestri "a distanza" della Scuola di Mantova, per cui: «L'architettura è la scena fissa delle vicende dell'uomo; carica di sentimenti di generazioni, di eventi pubblici, di tragedie private, di fatti nuovi e antichi» (Rossi 1966, p.11).
Il workshop si pone dunque l'obiettivo di sviluppare, con la restituzione di un'opera, le capacità critiche degli studenti prima e dei cittadini coinvolti nella parata poi, contando sulla forza del carattere dell'architettura[12] di provocare emozioni e sensazioni legate al tema di cui si sostanzia la forma architettonica. Questo riversarsi dell'opera negli individui provoca così uno straniamento perturbante che attiva: «tutti i ruoli potenzialmente critici, ruoli che scaturiscono dallo scontro tra un soggetto non codificato e girovago e un contesto rigorosamente definito. […] a partire dall'intersezione in parte casuale e in parte predeterminata di oggetti e soggetti, pervicaci agenti provocatori dell'inconscio urbano» (Vidler 1996, p.230), per usare le parole Anthony Vidler, uno dei celebri ospiti di MantovArchitettura[13], con cui descriveva l'architettura vagabonda dell'opera di John Hejduk, nella quale questo esperimento di pedagogia architettonica trova riferimento storico e teorico.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 7
Il cantiere de"L'Osservatore Silenzioso", la microarchitettura realizzata dagli studenti del "Mantovarchitettura workshop 2024 – Architettura del Fare", all'interno degli spazi del Campus di Mantova, 2024.

Facendosi carico di tradurre in forma costruita e scenica i temi architettonici del festival, il progetto del workshop e della parata tenta così di rappresentare il legame vitale tra architettura storia e progetto, nella forma antica e sempre nuova del rito della teatralizzazione della città, dove il rispecchiamento tra architettura e cittadini, oggetti e soggetti, maschere e personaggi, provoca tutti "interpretare" il fondamentale ruolo del critico per cercare la verità.
Se, dunque, MantovArchitettura è un contenitore di esperienze, di letture, di critica architettonica tra storia e progetto, l'omonimo workshop e il suo esito nella "parata" sono il tentativo di trasferire nella pratica dell'architettura la critica, per produrre forme che nuovamente siano capaci di interrogarci.
In architettura, storia e progetto sono i due lati della medaglia del desiderio di forma, che continuamente si confrontano affinché ne risulti un'opera, a sua volta generatrice di critica, che come ricorda Roland Barthes: «è solo un momento di questa storia nella quale entriamo e che ci conduce all'unità, alla verità» (Barthes 1965, pp.63-64), per cui:

> «Il critico non è altro che un commentatore, ma lo è pienamente (e ciò è sufficiente per rendere pericolosa la sua posizione): da una parte, infatti, è un trasmettitore, riconduce ad una materia passata […]; e dall'altra parte è un operatore, ridistribuisce gli elementi dell'opera in modo da darle una certa intelligenza, ossia una certa distanza» (Barthes, 1965, pp.62-63).

Forse qui risiede il significato che ha assunto rinnovandosi nel tempo il progetto culturale di MantovArchitettura e il senso che dovrebbe continuare a costruire, rifondandosi sempre uguale ma mai identico a sé stesso.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156



Fig. 8
"L'Osservatore Silenzioso", la microarchitettura realizzata dagli studenti del "Mantovarchitettura workshop 2024 – Architettura del Fare", per la "parata architettonica" davanti alla casa del Mercante in Piazza delle Erbe, 2024.



Fig. 9
"L'Osservatore Silenzioso", la microarchitettura realizzata dagli studenti del "Mantovarchitettura workshop 2024 – Architettura del Fare", per la "parata architettonica" davanti alla Basilica di Sant'Andrea in Piazza Mantegna, 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156

Note

[1] Questo scritto è il frutto di un lavoro collettivo degli autori, che ne condividono il contenuto, risultato di una comune discussione. Tuttavia, si deve a Elisa Boeri (Politecnico di Milano, DABC) la stesura del paragrafo "Tra nuove idee e ripensamenti, gli esordi di MantovArchitettura"; Claudia Tinazzi (Politecnico di Milano, DABC) la stesura del paragrafo "Una didattica che esce dall'aula: MantovArchitettura come dispositivo pedagogico integrato"; a Luca Cardani (Politecnico di Milano, DABC) la stesura del paragrafo "La sperimentazione della critica nella pratica del workshop progettuale".

[2] Il Polo territoriale di Mantova ospita la Laurea Triennale in Progettazione dell'Architettura e il Master di secondo livello in Architectural Design and History.

[3] La citazione è estrapolata da una testimonianza rilasciata dal Prorettore Federico Bucci all'Ordine degli Architetti di Verona il 6 maggio 2017, in apertura degli incontri veronesi di Mantovarchitettura.

[4] Per una panoramica delle prime tre edizioni, si rimanda a: Claudia Tinazzi, Massimo Ferrari (a cura di), MANTOVARCHITETTURA/UNO, Ed. Corraini, Mantova 2015.

[5] Intervista al Maestro Alberto Manzi sulla "scuola attiva", 15 novembre 1960.

[6] Dal verbo latino "apprendere", che a sua volta deriva da "ad-prehendere", composto da "ad" (verso) e "prehendere" (afferrare, prendere). Quindi, etimologicamente, "apprendimento" significa "l'atto di afferrare, prendere qualcosa con la mente", ovvero acquisire nuove conoscenze o abilità.

[7] Fin dalla prima edizione la curatela di MantovArchitettura pur nella precisa direzione di Federico Bucci è affidata "al Polo di Mantova del Politecnico di Milano" e quindi all'intera comunità di docenti, ricercatori, dottorandi e staff dal Polo

[8] Ernesto Nathan Rogers, *Elogio dell'architettura* (discorso tenuto al Politecnico di Milano il 4 aprile 1963), in Marina Montuori, a cura di, 10 maestri dell'architettura italiana. Lezioni di progettazione, Electa, Milano 1994, p. 221.

[9] La terza missione comprende tutte quelle attività attraverso le quali la conoscenza prodotta dalle Università viene trasformata e resa accessibile alla società e al sistema economico. Rientrano nella Terza missione le seguenti attività, suddivise per indicatori oggetto di valutazione da parte dell'ANVUR: I.1 – Gestione della proprietà industriale I.2 – Imprese spin-off I.3 – Attività conto terzi I.4 – Strutture di intermediazione I.5 – Gestione del patrimonio e attività culturali I.6 – Attività per la salute pubblica I.7 – Formazione continua, apprendimento permanente e didattica aperta I.8 – Public Engagement. Gli obiettivi della Terza Missione sono individuati nell'ambito dei processi innovativi e di crescita, non solo economica ma anche sociale, civica e culturale

[10] Nel 2025 il workshop ha partecipato l'Università di Firenze, con il Dipartimento di Architettura, progettando e realizzando una microarchitettura che è andata in scena durante la parata sul tema "Architettura e Conflitto", coordinata dai docenti Francesca Mugnai, Gabriele Bartocci e Giuseppe Cosentino.

[11] Cfr. Gabriele Bertazzolo, *Breve descrittione dei fuochi trionfali fatti in Mantova per le nozze di Eleonora Gonzaga coll'imperatore Ferdinando II*, Mantova 1622. Gabriele Bertazzolo, *Breve descrittione della battaglia navale et del castello di fuochi trionfali fatti il dì 31 maggio 1608.* Federico Follino, *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova per le nozze del Seren. Principe Francesco Gonzaga con la Seren. Infanta Margherita di Savoia*, Mantova 1608, pp. 10-13. Amedeo Belluzzi, *Carlo V a Mantova e Milano*, in *La città effimera e l'universo artificiale del giardino. La Firenze dei Medici e l'Italia del '500*, a cura di M. Fagiolo dell'Arco, Roma 1980, pp. 47-62.

[12] Étienne-Louis Boullée, *Architettura. Saggio sull'arte*, a cura di Alberto Ferlenga, Einaudi, Torino, 2007, p. 29.

[13] La lecture di Anthony Vidler dell'edizione 2020 di Mantovarchitettura, (Monday, June 29th, 2020) è raccolta oggi nella rivista ADHJournal, cfr. Anthony Vidler, *ARCHITECTURE AND REPRESENTATION ETCHING, ENGRAVING, PAINTING,* a cura di Elena Fioretto, Fabio Marino, "ADHJournal" Heritage cities and destruction, n.1, May, 2024.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1156

Bibliografia

BARTHES R. (1965) – *Critica e Verità*. Einaudi, Torino.

BOULLÉE E-L. (2007) – *Architettura. Saggio sull'arte,* A. Ferlenga (a cura di), Einaudi, Torino.

BUCCI F. (2015) – *MANTOVARCHITETTURA/UNO.* Corraini, Mantova, 4-5.

BUCCI F. (2021) – "Judging or understanding? The sense of history". In: E. Faroldi, M.P. Vettori (a cura di), *Teaching Architecture. Two Schools in Dialogue*, LetteraVentidue Edizioni, Siracusa.

CARDANI L. (a cura di) (2021) – *Mantova Cattedra Unesco. Ricerche e progetti per le città patrimonio dell'umanità*. Franco Angeli, Milano.

FERRARI M. e TINAZZI C. (2015) – *MANTOVARCHITETTURA/UNO*, Corraini, Mantova.

FERRARI M. e TINAZZI C. (2016) – *MANTOVARCHITETTURA/DUE*, Corraini, Mantova.

ROGERS E. N. (1958) – *Esperienza dell'Architettura.* Einaudi, Torino.

ROGERS E. N. (1964) – "Elogio dell'Architettura". Casabella*,* 287 (maggio).

ROSSI A. (1966) – *L'architettura della città.* Marsilio, Venezia.

SPINELLI L. (a cura di) (2020) – *Spaces of Memory. Commentaries on 21st Century Buildings.* Franco Angeli, Milano.

SPINELLI L. (a cura di) (2021) – *Layers of Contemproary Architecture.* Franco Angeli, Milano.

VIDLER A. (1992) – *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely,* MIT, Cambridge – London. Vers.ita. (1996) – *Il perturbante dell'architettura. Saggi sul disagio nell'età contemporanea,* Giulio Einaudi editore, Torino.

Sitografia

https://www.mantovarchitettura.polimi.it

https://www.unescochair.mantova.polimi.it

Elisa Boeri, è Professoressa associata di Storia dell'architettura presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano. Dopo la laurea in Architettura, ha conseguito un dottorato congiunto in Storia dell'arte e dell'architettura (Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e Iuav, 2016). Le sue ricerche riguardano il trasferimento di modelli culturali e architettonici tra Italia e Francia, l'insegnamento teorico dell'architettura nell'Italia del Novecento e gli spazi della reclusione e della punizione in Italia e Francia (XVIII–XX secolo). Dal 2023 è Direttrice di ***The Journal of Architectural Design and History*** (JADH).

Luca Cardani è Architetto, laureato nel 2013 alla Scuola di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università Iuav di Venezia nel 2017.
Nel 2020 ha curato la pubblicazione ***Mantova Cattedra Unesco. Ricerche e progetti per le città patrimonio dell'umanità*** e nel 2021 per Electa la monografia ***Studio Monestiroli***.
Ha pubblicato la monografia ***John Hejduk. Costruire Caratteri / Building Characters*** (2022) e il libro ***I frammenti del tempo. Sei piccole architetture contemporanee*** (2023).
Dal 2023 è ricercatore (TDA) presso il Dipartimento ABC del Politecnico di Milano, dove insegna Composizione architettonica e urbana nella Scuola di Architettura, Urbanistica e Ingegneria delle Costruzioni, e si occupa di progetti e ricerche nel campo dell'architettura civile e della valorizzazione del patrimonio costruito.

Claudia Tinazzi è Ricercatrice (TDB) in Composizione Architettonica e Urbana al Dipartimento di Architettura, Ingegneria delle Costruzioni e Ambiente Costruito del Politecnico di Milano. Si laurea in Architettura nel 2005 alla Facoltà di Architettura Civile del Politecnico di Milano. Dottore di ricerca in Composizione architettonica all'Università IUAV di Venezia con una tesi dal titolo "Aldo Rossi, realtà e immaginazione. La casa, espressione di civiltà". È curatore di pubblicazioni e saggi sull'architettura, nella sua attività di ricerca ha approfondito la figura di alcuni architetti del Novecento in particolare il lavoro di Aldo Rossi e Ignazio Gardella. In qualità di ricercatore ha partecipato all'unità di ricerca del Politecnico di Milano di PROSA – Prototipi di Scuole da Abitare (PRIN 2017). Nel marzo 2023 ha vinto il primo premio ex aequo del Piranesi Prix de Rome nell'ambito della call Internazionale di Progettazione per l'Acropoli di Atene.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131

Thomas Bisiani

Sperimentazioni al confine. Stazione Rogers, dialoghi tra le discipline

Abstract
Il contributo analizza l'esperienza di Stazione Rogers, centro culturale e di divulgazione nato grazie all'impegno di Luciano Semerani e Gigetta Tamaro e fondato sul dialogo tra le discipline. L'ex stazione di servizio progettata da Ernesto Nathan Rogers, non risulta essere un semplice contenitore o uno spazio espositivo, ma si propone come un luogo al confine tra architettura, scienze e saperi umanistici. A partire dalle esperienze fondative della Galleria di Architettura della Fondazione Masieri e di «Phalaris», e attraverso un excursus dei quasi vent'anni di attività, i caratteri peculiari di questa realtà vengono individuati nella continua tensione volta a superare le barriere disciplinari e nella sperimentazione di modelli non convenzionali di divulgazione della conoscenza.

Parole Chiave
Stazione Rogers — Sperimentazioni — Confine — Dialoghi — Discipline

Il 2 ottobre 2008 si apre la retrospettiva dal titolo *BluMare. Ernesto N. Rogers, architetto a Trieste*. Un'esplorazione dei progetti redatti tra gli anni Trenta e Sessanta da Rogers per la sua città. Vengono esposti tra lastre trasparenti e piedistalli cubici – che evocano l'ordinamento del MASP di San Paolo – oggetti, disegni originali, documenti inediti e un curioso prestito dei Civici Musei Scientifici, il corpo naturalizzato di un esemplare di delfino (Tursiops truncatus) sospeso a soffitto. Trova posto nell'allestimento anche la ricostruzione, attraverso una serie di plastici, della III Mostra del Mare realizzata a Trieste nel 1935. Teatrini appositamente predisposti che ripropongono ambienti e visioni della mostra di cui settant'anni prima, Rogers aveva curato la direzione artistica poco lontano, alla Stazione Marittima lungo le Rive. Con questa iniziativa, curata da Giovanni Fraziano e Luciano Semerani, si inaugura Stazione Rogers.
Il luogo non è casuale, Stazione Rogers stessa è una parte costitutiva della mostra. «Piccolo gioiello dell'architettura moderna» (Semerani 2017, p. 69) e lavoro corale dei BBPR, è una ex stazione di servizio progettata tra il 1952 e il 1953 per la raffineria Aquila. Dopo anni di abbandono, nel 2006 il Comune di Trieste bandisce un concorso per affidarne la gestione. Luciano Semerani e Gigetta Tamaro, con il loro studio risultano vincitori, proponendo un restauro con «un'affettuoso rispetto per la concezione formale dell'opera» (Semerani 2017, p. 69), ma anche una destinazione radicalmente nuova per gli spazi dell'officina, destinati a divenire un centro culturale e di divulgazione.
L'intitolazione della Stazione a Rogers, vuole non solo rendere omaggio all'architetto, al figlio illustre della città e al Maestro apprezzato a livello internazionale, ma soprattutto intende riconoscere il valore dell'intellett-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131



Fig. 1
Semerani e Tamaro Architetti Associati, Stazione Rogers, restauro e riqualificazione della stazione di servizio della società Aquila, Riva Grumula, Trieste, 2007-2008.

uale, oltre che la stima e il legame che questo aveva con l'ambiente culturale di Trieste. Rogers in questo senso, rappresenta un punto di riferimento di una tradizione di pensiero aperta. Un agire secondo le ragioni di un nuovo umanesimo, che oltre alla continuità, cioè la stratificazione verticale e trasparente del tempo, fuori da un divenire lineare, persegue l'ortodossia dell'eterodossia, un procedere caso per caso, con grande libertà nei rimandi culturali, ma anche l'appropriatezza, quale metro di bilanciamento e strumento di controllo delle scelte. Con lo stesso spirito opera Stazione Rogers, allo stesso tempo intervento architettonico sul piano materiale, ma anche iniziativa culturale, presieduta dal 2008 da Gigetta Tamaro, con passione ma anche con «intelligenza politica» (Semerani 2023, p. 88).
Dal punto di vista genealogico l'iniziativa di Stazione Rogers contribuisce a comporre un ideale trittico di esperienze, promosse in particolare da Luciano Semerani. Questo percorso origina dalla Galleria di Architettura della Fondazione Masieri, quale esempio di luogo vocato alla divulgazione del progetto, attraverso un programma di mostre che prende vita nel 1987. A questa farà seguito una iniziativa editoriale parallela, prossima all'attività espositiva della Galleria, ma anche autonoma nei contenuti, «Phalaris», giornale «inventato» (Bocchi 1995, p. 111) sempre da Semerani e che vede Giovanni Fraziano impegnato come caporedattore. Questi precedenti sono significativi, non tanto per certificare il pedigree di Stazione Rogers, quanto piuttosto per comprendere un atteggiamento culturale e scientifico nei riguardi della trasmissione dell'architettura, distinguibile in due rami.
Da una parte Semerani rivendica la propria opposizione nei confronti di un'architettura troppo generica e verso posizioni culturali appiattite o alla ricerca di equilibri convenienti. Si tratta di un'idea del fare cultura, operando selezioni, ponendosi anche in termini conflittuali con l'establishment e lo star-system, ma senza tuttavia scadere su posizioni dottrinali o

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131

ideologiche. Una riflessione attuata attraverso il continuo interrogarsi sul senso delle cose, con forme di dibattito sollecitate da posizioni eterogenee e spunti polemici, il cui obiettivo e la cui dimensione civile intende essere duplice e divergente, nella volontà di alimentare un'opinione pubblica consapevole e delle scuole di architettura responsabili.
D'altra parte, per sostenere queste posizioni è indispensabile ricercare una forma di autonomia. Ne sono testimonianza, l'occupazione degli spazi, all'epoca sostanzialmente inutilizzati, della Fondazione Masieri a Venezia, e la ricerca di quei finanziamenti privati che hanno poi sostenuto la pubblicazione e la distribuzione dei venti numeri di «Phalaris».
Una rivista di architettura sperimentale quindi, mutata nella forma e nella sostanza in giornale, e una galleria di architettura, che nella sua progressiva azione di accumulo di materiali e modelli costituirà poi il nucleo originario di quello che oggi è l'Archivio progetti dell'Università IUAV di Venezia.
Due spazi critico-formativi che assumono attraverso la loro forma caratteri diversi. Il primo si sostanzia in uno spazio editoriale, fortemente legato all'attualità, al qui e ora, con una vocazione divulgativa, che si offre nella sua forma effimera di giornale pubblicato tra il 1989 e il 1992, quale luogo di sperimentazione e originalità, dove prendere liberamente posizione sulle questioni dell'architettura e della città in modo disinvolto e senza eccessive cautele.
Il secondo invece, lo spazio dell'archivio, si caratterizza per la sua intrinseca longevità. Nato nel 1987, assume oggi la forma fisica di una rilevante infrastruttura di ricerca e di formazione scientifica di carattere istituzionale, costituito da più di 80 fondi archivistici, collezioni e miscellanee, che alimentano una costante attività espositiva e la promozione di convegni, conferenze e pubblicazioni. Un archivio inteso come forma di conoscenza e interpretazione del passato, atto presupposto e necessario per alimentare la capacità trasformativa dell'architetto, in cui critica e azione sono momenti dello stesso atto che porta a «un certo modo di manipolare i materiali della storia nel processo creativo» (Marras 2018, p. 7).
Da queste due esperienze si possono identificare dei caratteri tipici, rilevabili anche nel progetto di Stazione Rogers, legati da una parte alla scelta critica dei contenuti, degli autori, dei progetti ospitati sotto varie forme e dall'altra la volontà di stabilire un rapporto il più possibile diretto, non mediato, del pubblico o dei visitatori con gli ospiti coinvolti e i materiali presentati. Ne deriva una dimensione tendenzialmente anti-accademica, non tanto come rifiuto del rapporto con l'istituzione universitaria, ma perché in opposizione logica e metodologica con quel modello culturale e pedagogico che riserva in via esclusiva all'università la produzione e la trasmissione della conoscenza.
In quest'ottica Stazione Rogers si attribuisce nel 2008 quale mandato la messa «in gioco, in un luogo a questo non deputato, una ex stazione di servizio, delle eccellenze che esistono a Trieste nel campo scientifico e in quello letterario con il mondo dell'architettura e delle arti» (Tamaro 2015, p. 11).
Iniziale sostenitore della proposta è la Camera di Commercio, che in particolare consente di finanziare i lavori di restauro dell'edificio di proprietà del Comune, che viene reso disponibile in concessione. Concorrono a sostenere il progetto culturale anche la Facoltà di Architettura, all'epoca di recente istituzione (1998), e la collocazione della Stazione, in contiguità con una ramificata rete di sedi che costituiscono il polo umanistico dell'Università di Trieste.
L'obiettivo culturale è la costituzione di un luogo d'incontro tra diversi ambiti del sapere – scientifico, letterario, architettonico e artistico – mettendo in dialogo le discipline e consentendo di superare forme di isolamen-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131



Fig. 2
Stazione Rogers, Dante Hub – L'arte del desiderio, Porticciolo del Parco del Castello di Miramare, 10 giugno 2021.

to all'interno delle relative istituzioni di riferimento.
In questo quadro però Stazione Rogers rivendica anche un ruolo peculiare e apparentemente contraddittorio, identificandosi in particolare quale iniziale punto di contatto e scambio tra l'architettura e le scienze. Un rapporto certamente legato ad uno specifico carattere del luogo, a quella Trieste città della scienza, costruita attorno a istituzioni come l'International Centre for Theoretical Physics – ICTP, la Scuola Internazionale di Studi Superiori Avanzati – SISSA, o il centro di ricerca di Elettra Sincrotrone. Un rapporto e un interesse però che Stazione Rogers ha per una scienza anticonvenzionale, e che si manifesta in una serie di rapporti personali, come quello ad esempio tra Semerani e il fisico Budinich fondatore nel 1964 del ICTP, il quale sosteneva, «l'ambiguità del linguaggio scientifico, il procedere a salti e per folgorazioni, per niente regolare e consequenziale o men che meno meccanico, delle scoperte, delle intuizioni, delle teorie» (Semerani 1995, p. 29). Un rapporto esemplificativo di un modo di intendere, per Stazione Rogers, la ricerca scientifica e l'architettura come strumento di conoscenza del modo, riconducibile anche alla dicitura dell'associazione costituita da Semerani e Tamaro fin dal 1999 e intitolata ad Ernesto Nathan Rogers «per l'avanzamento dell'architettura e delle scienze»[2].
Non stupisce quindi che il primo ciclo di questi Dialoghi tra le discipline di cui la Stazione si rende promotrice sia, nel 2009, Scienza che passione, che riunisce illustri scienziati e biologi come Margherita Hack e Arturo Falaschi. Nasce così, con questa formula, anche una sorta di circolo culturale che ha saputo far convergere pensieri e approcci provenienti da ambiti disciplinari diversi, il cui obiettivo è consentire un avanzamento della conoscenza a partire da esperienze concrete. Una epistemologia della pratica legata ad un'etica del fare come forma di conoscenza.
Il ciclo degli incontri della passione, che prosegue poi negli anni successivi come un format (2009-2013), ha visto la partecipazione di figure di spicco della cultura, della scienza e dell'architettura. Incontri nei quali si è scelto di dare spazio a voci appassionate, mosse da un senso di forte urgenza verso le sorti dell'umanità e del pianeta.
Tra i protagonisti vi sono lo scrittore Paolo Rumiz, l'astrofisico Filippo Giorgi, il genetista Mauro Giacca, ma anche psicoanalisti e studiosi impegnati sul tema della condizione umana e dell'ambiente. Ovviamente nei vari cicli sono presenti anche esponenti della cultura architettonica italiana tra cui Antonella Gallo, Benno Albrecht, Pippo Ciorra[3].

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131

Dal punto di vista dell'architettura, particolare attenzione è stata dedicata agli esiti inediti di una serie di ricerche sulle composizioni architettoniche di Frank O. Gehry e Peter Eisenman americani, Joze Plečnik sloveno, Bogdan Bogdanovic serbo, Lina Bo Bardi naturalizzata brasiliana, Dimitri Pikionis greco, che testimoniano l'interesse di Stazione Rogers per quelle figure e quelle opere e quelle scuole che si distaccano dalla tradizione accademica, con particolare riferimento agli anni del coordinamento del Dottorato in Composizione architettonica a Venezia di Semerani e alle ricerche tra gli altri di Susanna Pisciella, Andrea Iorio e Tommaso Brighenti[4].
Stazione Rogers ha così collaborato con importanti realtà culturali e accademiche, tra cui l'Università di Trieste, il Museo Revoltella, il Conservatorio Tartini e l'Università IUAV di Venezia. Sono nate mostre su temi architettonici e artistici come quella sul Cubo-Futurismo russo, su Miela Reinav, sui disegni inediti di Ernesto N. Rogers e su quelli dal campo di prigionia di Lodovico Barbiano di Belgiojoso. Così come hanno avuto luogo confronti che hanno coinvolto nomi come quello del regista Giorgio Pressburger, o del filosofo e allievo di Enzo Paci, Pier Aldo Rovatti.
Stazione Rogers ha proposto in totale sette cicli, tematici, oltre a Scienza, Mano, Gioco, Dono, Cultura e per due volte Gaia, ciascuno dei quali ha approfondito aspetti fondamentali dell'esperienza umana: dal valore del fare manuale alla riflessione sui rapporti sociali. Sette cicli – che Gigetta Tamaro (2015, p. 11) fa corrispondere simbolicamente ai sette sistemi emotivi di base (ricerca, desiderio, gioco, cura, collera, paura, panico) individuati dai neurobiologi Lucy Biven e Jaak Panksepp, – e che rappresentano un ideale cervello collettivo al servizio della comunità.
Fino alla sua scomparsa nel 2016, Gigetta Tamaro, è stata l'anima di Stazione Rogers, «distributore di cultura» (Semerani 2017, p. 69), promuovendo in particolare, nell'ultimo periodo, una serie di incontri orientati ad indagare il rapporto tra architettura, cultura, politica scienza ed economia, di cui non riuscirà a vedere la conclusione. Un approccio interdisciplinare, che richiama per analogia la «doppia pagina centrale» (Fraziano 2022, p. 11) dei numeri di «Phalaris» popolata, in questo caso, da contributi insoliti provenienti dal teatro, dal cinema, dalla poesia e dalle arti.
Dal 2017 la presidenza di Stazione Rogers passa a Giovanni Fraziano, che ne porta avanti con continuità le attività culturali, nel solco dei dialoghi tra le disciplinevi. Durante questa nuova fase si consolida il rapporto con l'Università di Trieste, che viene coinvolta direttamente nelle iniziative attraverso una convenzione, che identifica la Stazione quale centro di divulgazione umanistica dell'ateneo. Fanno seguito dei nuovi format come le Rogers Preview e i Rogers Shorts, narrazioni brevi e notturne programmate i martedì, rigorosamente alle 22, che si distinguono dalle consuete lezioni ex cathedra, richiamando le ragioni e il piacere del racconto.
Luciano Semerani continua a partecipare da protagonista alle iniziative, vale la pena ricordare un suo intervento dal titolo *Chi è Giotto?!*, polemica a distanza per l'esclusione della figura di Rogers e degli architetti della sua scuola, dalla mostra su Bruno Zevi organizzata al MAXXI nel 2018, oppure la presentazione de Il ragazzo dell'IUAV, autobiografia «non "scientifica"» (Bordogna 2020, p. 107), e ultimo evento della Stazione prima del lockdown. Così come la retrospettiva Luciano Semerani: pitture, allestita da Francesco Semerani[7] e Giovanni Fraziano, nell'estate del 2021 e durante la quale Semerani annuncerà il «sequel» (Fraziano 2022, p. 160) della sua autobiografia, che uscirà postuma con il titolo di Stupor Mundi.
I dialoghi di Stazione Rogers iniziano così ad assumere una dimensione

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131



Fig. 3
Stazione Rogers, Abitare Hub – Living stanza dell'architettura: Sentenze sulla casa, 17 novembre.

nuova, quando nel dicembre 2018, con l'etichetta di Rogers Eventi viene presentato Le poème de l'angle droit – per voce e immagini. Un progetto di Giuseppina Scavuzzo e Debora Antonini che propone come opera autonoma, attraverso la lettura di un attore e le immagini di un videomaker, il testo di Le Corbusier sulla base del principio che la poesia, grazie alla sua capacità di resistere all'usura del tempo, esemplifica con chiarezza come «niente sia trasmissibile se non il pensiero» (Le Corbusier 2008 [ed. orig. 1966], p. 9)[8].

Stazione Rogers in questi ultimi anni inizia quindi a sviluppare nuove forme per i suoi contenuti che troveranno una particolare sintesi nei progetti tematici annuali Dante Hub (2021), Abitare Hub (2022), Community Hub (2023), Inclusive Design Hub (2024), ideati e realizzati sotto la direzione scientifica di Giovanni Fraziano.

Gli Hub, come i cicli della passione, affrontano la complessità dei fenomeni che l'attualità ci pone, ma si pongono anche l'obiettivo di offrire un'esperienza, cioè una conoscenza diretta, mediante il contatto coinvolgente con una specifica porzione di realtà.

I caratteri di novità degli Hub sono diversi e strutturali a partire dalla dislocazione e dalle forme assunte dagli eventi che non trovano più spazio solo alla Stazione Rogers, ma che spesso si svolgono extra moenia. Adriano Venudo ha tenuto una lezione-concerto mixata con brani musicali eseguiti dal vivo, nel parco del Museo Nazionale del Castello di Miramare. Si sono svolte dirette streaming, tra scienza e poesia, dall'International Centre of Theoretical Physics – ICTP. Un viaggio in treno, da Nova Gorica a Ljubljana via Jesenice, verso l'altro moderno di Joze Plečnik con lezioni in carrozza tra gli altri dell'architetto-artista Raj Pertot. Un dialogo tra un fisico e un lirico, con la studiosa di lingua e letteratura russa Margherita De Michiel al Center of Space Technologies Noordung di Vitanje, oppure la visita alla villa di Tito Macro, con degustazioni, nell'area archeologica UNESCO di Aquileia.

Elemento distintivo di molti appuntamenti diventa l'integrazione di per-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1131



Fig. 4
Bonawentura in collaborazione con Stazione Rogers, L'arte ac/cade a teatro – Conversazione su Adolf Loos, teatro Miela, 6 settembre 2024.

formance di carattere teatrale che vedono spesso autrice e protagonista Sara Alzetta[9]. Come in Between the wall of science, un tentativo svolto nelle aule della Scuola Internazionale Superiore di Studi Avanzati – SISSA di abbattere i muri tra cultura scientifica e cultura umanistica. Oppure le passeggiate, intese come lezioni dal vero che vogliono offrire un'esperienza diretta e senza mediazioni, di autori e opere architettoniche, nei luoghi stessi in cui si svolgono gli incontri.
La grande differenza rispetto alla formazione accademica, sta tanto nella volontà di Stazione Rogers di offrire una condizione di zona franca collocata sui confini istituzionali dei saperi, quanto nella proposta di lezioni-spettacolo qui e ora. Come quando durante la conferenza stampa di presentazione del progetto Abitare Hub sono state declamate dall'attore Adriano Giraldi le Sentenze sulla casa di John Hejduk. Oppure in Metafisica di una pompa di benzina, sempre di e con Sara Alzetta, accompagnata ai disturbi e alle pietre dal fotografo Mario Sillani Djerrahian, è stata ripercorsa la storia ragionata di Stazione Rogers stessa. Le esplorazioni nell'ambito dei dialoghi tra le discipline proseguono attualmente lungo traiettorie diverse, come in Dialoghi tra intelligenze artificiali e naturali, svolti in phygital con alcuni umanisti digitali tra cui Lella Varesano e Giulio Lughi. Oppure, come con la recente Conversazione su Adolf Loos. Altro dialogo di Giovanni Fraziano ma «fuori tempo e fuori luogo» (Teatro Miela 2024), che questa volta assume su un palcoscenico, la scala di una vera e propria produzione teatrale nell'ambito della rassegna L'arte ac/cade a teatro.
Recentemente Andreas Kofler[10] (2024, pp. 30-97), ha identificato otto esempi internazionali di case dell'architettura. Otto casi, tra i quali, accanto all'Arc en rêve di Bordeaux, il Teatro dell'architettura di Mendrisio o la Galerija Dessa di Ljubljana, troviamo anche Stazione Rogers.
Può stupire che una realtà così piccola e soprattutto liminare faccia parte di questa shortlist, tuttavia il confronto con queste prestigiose istituzioni della cultura architettonica, rende espliciti almeno due aspetti che distinguono il profilo di Stazione Rogers da altre esperienze.
Il primo riguarda una ricerca pedagogica attraverso la sperimentazione continua di forme di trasmissione dell'architettura, e più in generale del pensiero, efficaci perché coinvolgenti. Forme che non si adagiano nella liturgia della mostra-conferenza, ma che tendono a conformarsi nell'ev-

ento o nella performance, a seconda, teatrale, artistica, musicale e multimediale. Un'esperienza culturale quindi, capace di superare il modello del fruitore passivo e accessibile ad una categoria vasta di pubblico.
Il secondo aspetto, riguarda la continua esplorazione dell'iterazione tra le discipline[11]. Un intento che Stazione Rogers si è data fin da subito, e che sta portando avanti da quasi vent'anni[12]. Un indirizzo che può apparire troppo vasto e che sembra esorbitare rispetto al tema della divulgazione della cultura architettonica. In realtà con questa scelta Stazione Rogers si assume l'onere di sopperire ad una debolezza strutturale della dimensione accademica. Una dimensione caratterizzata da un modello basato sulla separazione dei saperi, che è manifestazione di un ordinamento positivista della conoscenza e che oggi mostra forti segni di obsolescenza.
In questo quadro l'architettura è intesa come motore di un modello scientifico alternativo a quello dominante, secondo l'invito che Ernesto Nathan Rogers faceva ai suoi studenti quando diceva loro che «bisogna tradurre ogni disciplina in architettura» (Maffioletti 2009, p. 197).

Note

[1] Attualmente il referente scientifico dell'Archivio Progetti è Giovanni Marras.
[2] La dicitura è riportata, oltre che nelle richieste di contributi e finanziamenti ad Enti e Istituzioni, nel colophon del volume Semerani (2015).
[3] Antonella Gallo, Benno Albrecht e Pippo Ciorra partecipano in particolare agli incontri dei due cicli Gaia che passione.
[4] Susanna Pisciella e Andrea Iorio partecipano agli incontri dal titolo *Architettura e identità culturali*, Tommaso Brighenti a *Vie e territori. Percezione e interpretazioni*.
[5] Miela Reina è una delle voci più importanti dell'arte triestina del secondo Novecento, con lei Gigetta Tamaro realizza "Il concerto", l'allestimento per la rassegna internazionale di musica elettronica a Palazzo Costanzi a Trieste nel 1969.
[6] Le attività di Stazione Rogers sono possibili anche grazie all'operato di Laura Forcessini, che dagli inizi svolge l'importante ruolo di coordinatrice e Gianni Peteani che supporta la logistica degli eventi e la comunicazione.
[7] Francesco Semerani partecipa alla nascita di Stazione Rogers, in qualità di Direttore Lavori del restauro. Opera finalista per la Medaglia d'Oro all'Architettura Italiana 2009.
[8] «Rien n'est transmissible que la pensée», Le Corbusier, Messina B. (a cura di)(2008) – Mise au point, LetteraVentidue, Siracusa. Éditions Forces Vives. (Ed. orig. 1966).
[9] Luciano Semerani nel primo capitolo di *Stupor Mundi* (2023, p. 9) ricorda Sara Alzetta e indica i suoi genitori, tra i vari personaggi ospitati nello studio di via San Giorgio a Trieste.
[10] Andreas Kofler è curatore e vicedirettore artistico del Museo svizzero di Architettura – S AM di Basilea.
[11] Recentemente (10 e 11 maggio 2024) Stazione Rogers ha ospitato il quarto incontro dei ricercatori RTDA e RTDB in Composizione architettonica e urbana, sul tema dell'interdisciplinarità. (Bisiani T., Venudo A. 2024)
[12] Successivamente alla stesura di questo saggio, il 10 ottobre 2025, Giovanni Fraziano è stato nominato Presidente Onorario di Stazione Rogers e sono entrati nel Consiglio Direttivo Giuseppina Scavuzzo, Adriano Venudo e Thomas Bisiani, rispettivamente con i ruoli di Presidente, Vicepresidente e Consigliere.

Bibliografia

BISIANI T., VENUDO A. (a cura di) (2024) – *Seminario 3. Interdisciplinarità. Caratteri della ricerca in composizione architettonica*. Maggioli, Santarcangelo di Romagna.

BOCCHI R. (1995) – "Phalaris e altre storie. Intervista con Luciano Semerani". Architettura Intersezioni, 1, 111-112.

BORDOGNA E. (2020) – "Il ragazzo dello Iuav". FAMagazine, 51, 104-107.

FRAZIANO G. (a cura di) (2022) – *L'artista, il toro, il tiranno*. EUT, Trieste.

KOFLER A. (2024) – "Sguardi oltre il confine. 8 casi studio internazionali". Turris Babel, 135, 30-97.

LE CORBUSIER, MESSINA B. (a cura di) (2008) – *Mise au point*, LetteraVentidue, Siracusa. Éditions Forces Vives. (Ed. orig. 1966).

MAFFIOLETTI S. (a cura di) (2009) – *Il pentagramma di Rogers. Lezioni universitarie di Ernesto N. Rogers*. Il Poligrafo, Padova.

MARRAS G. (2018) – *Invenzione della continuità. Ernesto Nathan Rogers tra avanguardia e tradizione*. CLEAN, Napoli.

SEMERANI L. (1995) – "Con tutto rispetto". Architettura Intersezioni, 1, 28-33.

SEMERANI L. (2015) – *Gli incontri di Gaia e gli altri incontri*. Stazione Rogers, Trieste.

SEMERANI L. (2017) – "Stazione Rogers". Firenze Architettura, 1, 64-71.

SEMERANI L. (2023) – *Stupor Mundi*. EUT, Trieste.

TAMARO G. (2015) – "I cicli della passione e l'attività di Stazione Rogers". In: L. Semerani (a cura di), *Gli incontri di Gaia e gli altri incontri*. Stazione Rogers, Trieste.

TEATRO MIELA (2024) – Conversazione su Adolf Loos. [online] Disponibile a: <https://www.miela.it/spettacoli/conversazione-su-adolf-loos/> [ultimo accesso 22 giugno 2025]

Thomas Bisiani, architetto, PhD, è Ricercatore in Composizione Architettonica e Urbana presso il Corso di Laurea in Architettura dell'Università degli Studi di Trieste. Laureato con lode all'Università IUAV di Venezia. Menzione d'onore nel 2000 e premio speciale nel 2008 della Biennale di Venezia, nel 2010 consegue il Dottorato di Ricerca in progettazione architettonica e urbana presso l'Università di Trieste. Alimenta le proprie riflessioni teoriche sull'architettura con la ricerca operativa. Attualmente studia i paesaggi lagunari e della bonifica, e la riconversione delle infrastrutture di difesa nel Nord-est. È membro del Comitato Editoriale della Collana Masterplan. Quaderni di progettazione architettonica e urbana e della Collana Pamphlet • On teaching architecture. Words, ideas, methods and projects.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117

Aleksei Lashkov, Meri Pepanyan

Can It Be Tried in Yerevan?

Abstract
Il titolo è un richiamo all'articolo di Ettore Sottsass del 1973 *Can It Be Tried Somewhere?*, pubblicato nello stesso numero di Casabella che presentava Global Tools. Quella domanda, posta in un momento di sperimentazione pedagogica radicale, risuona ancora oggi. *Can It Be Tried in Yerevan?* esplora le possibilità di trasmissione dell'architettura oltre l'educazione formale attraverso il caso della Library for Architecture (LFA) a Yerevan. Ispirata allo spirito pedagogico radicale di Global Tools e alla teoria della descolarizzazione di Ivan Illich, la biblioteca abbraccia l'autoapprendimento, la collaborazione e la sperimentazione spaziale. Questo testo riflette sulla LFA non come modello, ma come lente per interrogarsi su come circola la conoscenza e su cosa significhi imparare l'architettura in modo alternativo.

Parole Chiave
Library for Architecture (LFA) — Educazione architettonica — Pedagogia sperimentale — Autoapprendimento — Pedagogia radicale — Armenia

Il titolo è un riferimento all'articolo del 1973 di Ettore Sottsass *Can It Be Tried Somewhere?* (orig. *C'è un posto dove provare?*), pubblicato nello stesso numero di *Casabella* che introduceva Global Tools[1]. Quella domanda, posta in un momento di radicale sperimentazione pedagogica, continua a risuonare ancora oggi. Questo testo la estende in una geografia e in un'urgenza diverse, chiedendosi come tale sperimentazione possa manifestarsi a Yerevan. Uno dei modi in cui abbiamo cercato di rispondere a questa domanda è attraverso la Library for Architecture (LFA)[2]. Il testo riflette sulla LFA non come modello, ma come lente per interrogare le modalità di circolazione del sapere e il significato di imparare l'architettura in modo diverso.

LFA è nata come reazione al desiderio di ricerca di modalità più aperte, collaborative e *process-driven* di confrontarsi con l'architettura. Invece di imitare la forma di una scuola tradizionale, cerca di proiettare il proprio nucleo sociale — le persone, le reti — in uno spazio fisico e virtuale. Ambisce a operare come una macchina educativa ibrida: uno spazio fisico e digitale costituito da persone, conversazioni e autoapprendimento. Vogliamo attivarlo come uno «spazio di coinvolgimento, un accadere continuo», secondo la definizione di Leonardo Savioli e Adolfo Natalini: un luogo in cui presenza e processo, forma e teoria, collaborano. Per noi, l'elemento fondamentale è la rete costituita dalle persone. Lo spazio stesso è una proiezione di questa rete, in cui libri, conversazioni e workshop danno forma a processi culturali. È un'interfaccia tra realtà locali e collettive, plasmata da una comunità piccola ma complessa. Lo abbiamo immaginato come uno spazio di trasmissione non gerarchica del sapere: non è una scuola nel senso tradizionale.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117





Fig. 1
Intervista, "programma 12 mesi", LFA, foto di Mitya Lyalin.

Fig. 2
Garage Modeling Workshop, foto di Anna Prilutskaya.

La Library for Architecture (LFA) si trova in un cortile nel centro di Yerevan, nell'ex casa degli architetti Freidun e Armen Aghalyan. Il piano terra è aperto al pubblico: comprende una sala biblioteca con oltre 460 libri, dove si svolgono incontri e discussioni di vario tipo (Fig. 1), e una cucina con tutte le dotazioni essenziali. Sullo stesso livello si trova il laboratorio di modellistica nel garage (Fig. 2), aperto a studenti e professionisti che vogliono costruire modelli e apprendere attraverso sessioni introduttive quindicinali. Anche il giardino ospita diverse attività, dai workshop con studenti alle discussioni all'aperto quando il clima lo consente (Fig. 3, Fig. 4).
Il quartiere è vivace e circondato da istituzioni culturali. Tra gli anni Trenta e Settanta era abitato quasi interamente da architetti, pittori e figure culturali. Freidun Aghalyan partecipò alla suddivisione dei terreni dell'area, allora considerata periferia di Yerevan. Oggi è il centro, ed è qui che vive LFA.
LFA ha come cofondatori 12 studi di architettura[3] attivi in Armenia. Nel primo anno, il 2023, l'idea era di rendere la biblioteca un centro per la comunità architettonica. Da qui è nato il concetto di un programma pubblico di 12 mesi (Fig. 5), ognuno dei quali curato da uno dei cofondatori: un modo efficace per presentare LFA al pubblico.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117



Fig. 3
Public talk “Method”, foto di Mitya Lyalin.



Fig. 4
1:1 Workshop, LFA, foto di Mitya Lyalin.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117

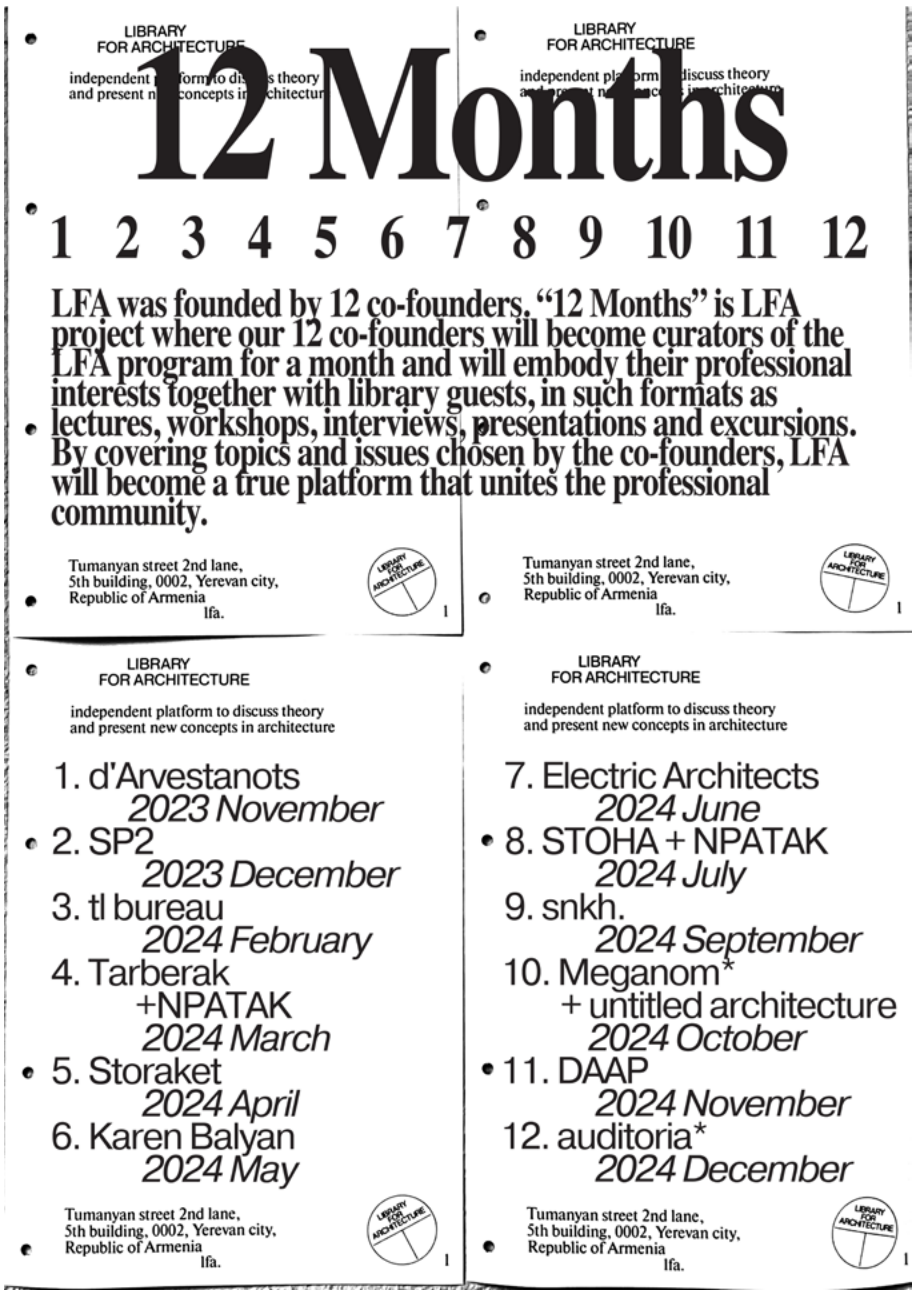


Fig. 5
LFA, "Programma 12 mesi", poster di Dana Smagina.

Quest'anno gli obiettivi sono cambiati. Studenti e professionisti conoscono ormai la biblioteca: ogni giorno gruppi di persone vi si recano per lavorare, leggere, prendere un caffè. L'attenzione si è quindi spostata sull'ampliamento della rete e sul rafforzamento della componente di ricerca. Abbiamo mantenuto il formato dei "12 mesi", ma ora ogni cofondatore invita un collaboratore a co-curare al mese, con due eventi pubblici e un tema. Questi temi esplorano diverse forme di "shape", combinando testo e forma, ma soprattutto riflettono il nostro interesse per lo studio della realtà armena contemporanea. Attraverso la ricerca volevamo catturare un'istantanea del presente: cosa sta accadendo, cosa è rilevante, chi sta facendo cosa. Questa intenzione ha orientato i nostri progetti e il desiderio di espandere la comunità, per comprendere chi sia oggi la comunità architettonica e urbana armena.
La componente educativa di LFA risiede nello spazio stesso, negli eventi e nelle discussioni. Quando gli studenti scelgono di apprendere ed entrano in questo ambiente di autoapprendimento, entrano nella nostra "trappola" di emancipazione, costruita con cura e continuamente intrecciata da temi, eventi e dalla stessa rete che cresce attorno alla biblioteca.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117

La semplice domanda “cosa possiamo offrire?” ci ha portato a riflettere profondamente sull’educazione architettonica in Armenia, aprendo un complesso percorso tra diversi sistemi e teorie educative. Quello che era nato come un istinto si è trasformato gradualmente in un’intenzione, man mano che iniziavamo a studiare i movimenti pedagogici radicali.
È interessante rileggere le teorie degli anni Cinquanta e Sessanta, molte di queste emersero da grandi trasformazioni storiche, e colpisce il fatto che continuiamo a ritornarvi. Il movimento radicale nasceva da profondi cambiamenti globali, in un periodo segnato da una resistenza condivisa alle autorità istituzionali, burocratiche e capitalistiche[4]. Le idee principali riguardavano la necessità di modelli di apprendimento più aperti e orizzontali, approcci sperimentali e l’opposizione ai sistemi istituzionalizzati. In tutto il mondo si svilupparono esperienze alternative di apprendimento, alcune effimere, altre più durature. Non sono riferimenti nostalgici, ma segnali di un’urgenza crescente verso approcci sperimentali, aperti e non gerarchici.
Ci siamo quindi chiesti: perché riprendere oggi queste teorie, soprattutto nel contesto armeno? A livello globale, questi temi stanno tornando centrali di fronte alle rapide trasformazioni tecnologiche, in particolare legate all’intelligenza artificiale. La domanda “come possiamo procedere con l’educazione?” è ormai parte del dibattito internazionale.
In Armenia, oltre ai cambiamenti tecnologici, pesa una forte dimensione geopolitica. Il paese ha fatto parte dell’Unione Sovietica per circa settant’anni. L’educazione architettonica era altamente istituzionalizzata e gerarchica, profondamente patriarcale, con un approccio individualista al progetto e una forte enfasi tipologica. Dopo il crollo, il paese sembra sospeso in una zona di inerzia: elementi del sistema sovietico persistono, ma senza il sistema stesso. I cambiamenti avvengono lentamente, le istituzioni si adattano con difficoltà, e la situazione geopolitica complica ulteriormente il quadro.
Il panorama architettonico riflette queste trasformazioni. Non è raro che individui e piattaforme si interroghino su cosa possa essere diverso e su come procedere. Fin dal principio ci interessava osservare come emergono scene di apprendimento in altre realtà post-sovietiche.
Ricordiamo diverse forme di sperimentazione educativa: Strelka, che ha sospeso le attività a causa della guerra; la Kharkiv School of Architecture, scuola indipendente nata in risposta a cambiamenti sociali e politici; il TUMO Center for Creative Technologies, programma gratuito basato sull’autoapprendimento con sedi diffuse in Armenia. Tuttavia, all’interno delle istituzioni, l’educazione architettonica rimane tecnica, limitata e carente di approcci collaborativi o interdisciplinari. Il discorso critico è scarso.
In Armenia, la formazione architettonica ruota principalmente attorno alla National University of Architecture. Strutturalmente, poco è cambiato dall’epoca sovietica: il sistema resta gerarchico e verticale. Esistono tre dipartimenti — Architettura, Urbanistica e Restauro — ma, pur trovandosi sullo stesso piano, lavorano separatamente e restano isolati. I progetti degli studenti non sono organizzati per studio ma per dipartimento, senza un reale dialogo tra le aree, che sarebbe invece altamente formativo. Molto dipende dall’iniziativa dei singoli docenti, che però operano entro limiti precisi.
Questa struttura mantiene la gerarchia e lascia poco spazio alla sperimentazione. I brief restano legati a tipologie astratte e scollegate dalla realtà. Ciò che manca è un’apertura verso il reale: un ambiente più libero, in cui gli studenti possano muoversi con maggiore autonomia, non rigidamente modellati da vincoli. Un luogo dove possano coesistere molte voci, sostenuto da una rete stabile, un programma pubblico educativo, proiezioni,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117



Fig. 6
LFA, "Collective reader", foto di Mitya Lyalin, scattata durante il BOOKUBORAN LitFest, Woods Center, 2025.

discussioni e una comunità in crescita. Qualcosa che integri il sistema esistente offrendo un altro modo di apprendere.
Una delle osservazioni più interessanti nel contesto armeno richiama ciò che Paulo Freire definiva «sistema bancario»[5] (tda): gli studenti sono considerati destinatari passivi, con poco spazio per il dubbio e la critica. Molti, percependo questo limite, cercano formazione post-laurea all'estero. Esistono eccezioni, in crescita, ma il problema strutturale rimane.
È qui che LFA diventa un piccolo agente di cambiamento. La sperimentazione educativa si manifesta attraverso progetti come il Live Archive o il Collective Reader. Il Collective Reader è nato come evento all'interno del BOOKUBORAN litfest al WoodsCenter: i partecipanti sceglievano un libro dalla biblioteca, selezionavano un frammento e iniziavano a tradurlo in armeno (Fig. 6). Circa trentacinque persone hanno contribuito, traducendo brani da venti libri diversi (Fig. 7). È stato un esperimento piccolo ma significativo: quando le condizioni sono favorevoli, le persone vogliono

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117

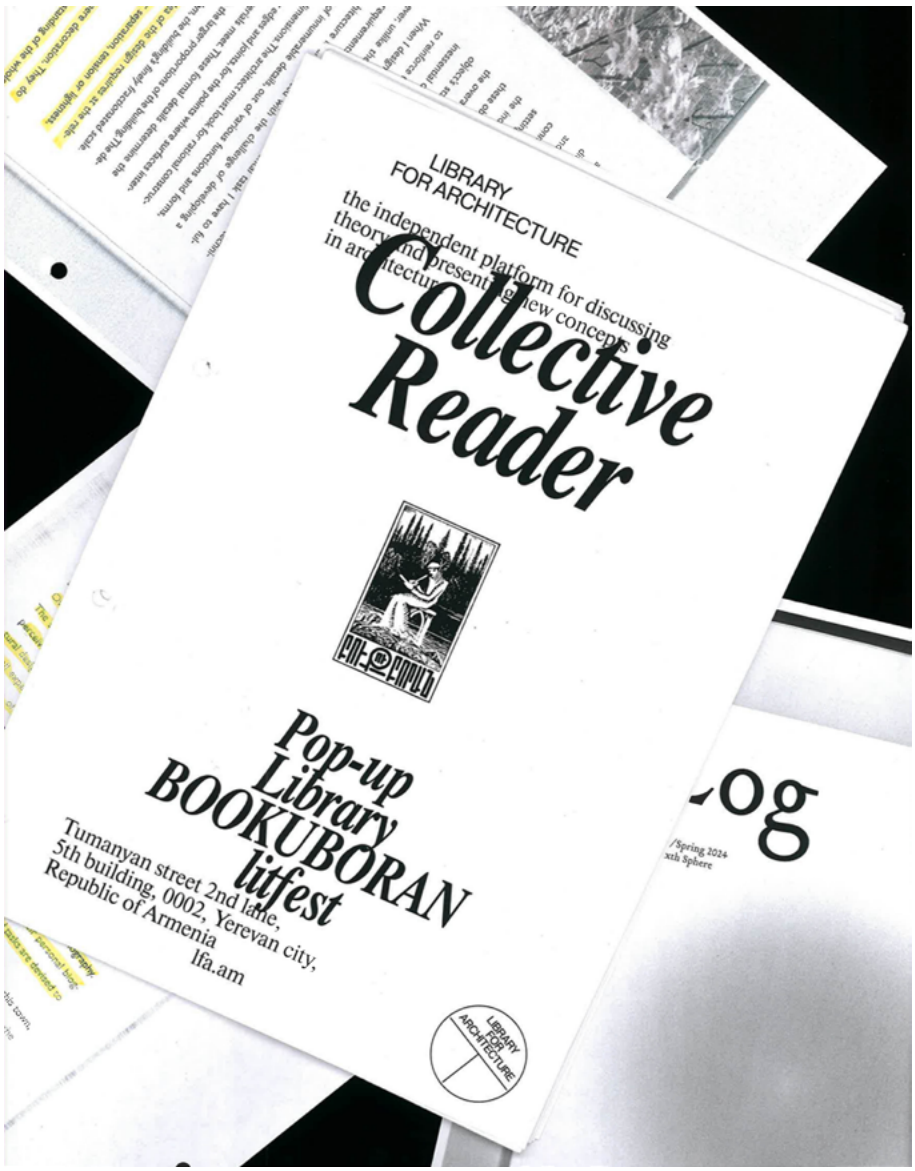


Fig. 7
LFA, "Collective reader", zine di Dana Smagina 2025.

partecipare, contribuire, portare la propria voce in un processo condiviso. Ha confermato che l'apprendimento può avvenire in modo collettivo e silenzioso, senza istruzioni, semplicemente attraverso il fare insieme. Questi esperimenti mostrano come il sapere possa circolare diversamente: attraverso la presenza, la curiosità, l'azione.

Il Live Archive è un'altra iniziativa in corso, lanciata pubblicamente nel dicembre 2025, che ha contribuito a ridefinire la nostra idea di apprendimento. Raccoglie ricerche sull'architettura e gli studi urbani in Armenia, riunendo materiali spesso dispersi tra istituzioni, paesi e lingue. È diventato un altro modo di costruire una rete, non attraverso eventi ma tramite l'atto del raccogliere. Accostando questi materiali emergono connessioni, lacune e direzioni di pensiero. L'archivio ci ha mostrato quanta conoscenza esista già e quanto possa accadere quando diventa visibile a una comunità.

Un altro esperimento è stato legato all'idea di architettura sociale, nel contesto della Triennale Milano. All'interno del tema dell'"architettura (ordinaria)", LFA ha lanciato una open call per artisti e architetti, invitandoli a rappresentare un oggetto che, a loro avviso, rifletta l'architettura ordinaria della Yerevan contemporanea. Il processo ha aperto molte domande e prospettive sulla realtà architettonica della città, generando un discorso continuo su ciò che solitamente viene dato per scontato o resta invisibile. Per

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117



Fig. 8
National Pavilion of Armenia, Triennale di Milano, Curatorial team: LFA, Meganom, e untitled architecture. Foto di Giovanni Galanello, 2025

noi, questo stesso processo è diventato un momento educativo: partecipare a una riflessione condivisa su temi reali e attuali, contribuendo a una comprensione collettiva della città (Fig. 8).

Can it be tried in Yerevan?

Pensiamo di sì, ma con una chiara consapevolezza di cosa significhi quel "it". Per noi, la chiave è la comunità, e il lavoro con essa in tutte le sue dimensioni: comunità architettonica, studenti e pubblico. Vogliamo diventare un luogo di incontro tra questi tre livelli. I nostri programmi e progetti vanno in questa direzione. LFA non può né vuole sostituire una scuola: cerca piuttosto di essere un meccanismo di supporto, uno spazio di autoapprendimento che faciliti discussioni e ricerche guidate dalla comunità. La nostra definizione evolverà nel tempo. Per ora, non intendiamo opporci alle istituzioni, ma introdurre approcci alternativi e ampliare il dibattito all'interno della comunità.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1117

Note

[1] Vedi Borgonuovo V., Franceschini S. (2021) – "The Tools of a Possible School". In *Global Tools 1973–1975: When Education Coincides with Life*, a cura di Franceschini S. and Borgonuovo V., NERO Editions, Roma, pp. 15–35.
[2] Library for Architecture (LFA) è una associazione non-profit armena fondata nel 2023.
[3] I 12 cofondatori della LFA: d'Arvestanots, SP2, tl bureau, Tarberak, Storaket, Karen Balyan, Electric Architects, STOHA, snkh., Meganom*, DAAP, and auditoria.*
[4] Vedi Colomina B., González Galán I., Kotsioris E., Meister A.-M. (2018) – *Towards a Radical Pedagogy*, no. 02, Edinburgh College of Art, Edinburgh.
[5] Freire P. (1970) – *Pedagogy of the Oppressed*, translated by Myra Bergman Ramos, Continuum, New York.

Bibliografia

BORGONUOVO V., FRANCESCHINI S. (2021) – "The Tools of a Possible School". In: "Global Tools 1973–1975: When Education Coincides with Life", a cura di FRANCESCHINI S.. BORGONUOVO V., NERO Editions, Roma, pp. 15–35.

COLOMINA B., GONZÁLEZ GALÁN I., KOTSIORIS E., MEISTER A.-M. (2018) – Towards a Radical Pedagogy, no. 02, Edinburgh College of Art, Edinburgh.

FREIRE P. (1970) – *Pedagogy of the Oppressed*. Tradotto da Myra Bergman Ramos, Continuum, New York.

Aleksei Lashkov è un ricercatore, produttore e pedagogo nel campo dell'architettura. Ha conseguito una laurea triennale in Architettura presso il Moscow Architectural Institute, con ulteriori studi alla Sapienza Università di Roma. Dal 2023 è cofondatore e direttore del programma della Library for Architecture (LFA) a Yerevan. Cura inoltre i programmi di ricerca e pubblicazione di Auditoria. La sua esperienza comprende il lavoro nello studio di architettura Meganom, dove è developing director di progetti e iniziative di ricerca.

Meri Pepanyan è un'architetta e ricercatrice con una laurea magistrale in Architettura e Urban Design conseguita al Politecnico di Milano (2023). Da settembre 2024 è ricercatrice presso la Library for Architecture (LFA) a Yerevan, dove esplora fenomeni architettonici e urbani attraverso formati basati sulla ricerca, inclusi programmi pubblici e iniziative d'archivio. La sua esperienza include la partecipazione a diversi workshop e concorsi internazionali, oltre al lavoro in studi di architettura a Yerevan e Milano. Nel 2024 ha collaborato come assistente a workshop di citizen science nelle aree rurali dell'Armenia all'interno della rete TUMO Box, avviata e organizzata da Hyphen4, uno studio di architettura e urbanistica.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155

Enrique Encabo, Inmaculada Maluenda, Íñigo Cobeta

Dal display al contenuto. OMA, architettura e mass media, 1989-2006

Abstract
Questo testo mira ad analizzare l'evoluzione dell'immagine di OMA in tre fasi. La prima riguarda il loro fascino per i media digitali – anche in forma costruita, come lo ZKM di Karlsruhe (1989) e la Video Bus Stop di Groningen (1991) – e un primo tentativo di controllo nella copertura di Villa dall'Ava (1992). Il secondo periodo copre le conseguenze critiche di SMLXL (1995) e il disagio di Koolhaas nei confronti della sua immagine pubblica, fino alla pubblicazione di Content (2004), l'ultima grande monografia dello studio. Infine, il primo numero di Domus d'autore nell'aprile 2006, curato da Koolhaas/AMO, segna un'apparente transizione verso la liberazione della sua architettura dal dominio dell'autore e dallo sguardo dei media attraverso strumenti collaborativi su Internet e la voce degli utenti.

Parole Chiave
Rem Koolhaas — Immagine digitale — Hans Werlemann

L'architettura è, secondo Renato de Fusco, una *logotecnica*, «un sistema composto di funzioni-segni che, oltre ad assolvere un pratico compito, servono anche alla comunicazione fra i gruppi sociali»[1]. Enunciate più di cinquant'anni fa, al culmine della moda semiotica, oggi queste parole possono essere reinterpretate attraverso la metamorfosi dell'opera architettonica da supporto di contenuto a contenuto a sé stante. Così, l'architettura concepita come mezzo per sistemi di comunicazione, dall'involucro decorato di Robert Venturi e Denise Scott Brown agli schermi multimediali, ha modificato la propria presenza o è stata semplicemente sostituita dalla propria immagine virtuale. Questo articolo cerca di analizzare questa ipotetica transizione, utilizzando l'esempio di OMA, lo studio di Rem Koolhaas, mostrando come il suo iniziale interesse per il mezzo reale dei suoi edifici si sia gradualmente spostato verso un controllo specifico di questa comunicazione e dei suoi formati[2].

A tal fine, il periodo di studio prescelto esamina i lavori realizzati tra il 1989, anno cruciale, e l'ultima importante pubblicazione curata dallo studio stesso: *Domus d'autore*, «Post-Occupancy», con Koolhaas come guest editor. I due decenni trascorsi dalla sua pubblicazione nell'aprile 2006 aiutano a comprendere l'uso delle risorse digitali, dalle fotografie video alle banche immagini su Internet, che sembrano mettere da parte qualsiasi mediazione sull'autopresentazione pubblica, un argomento che ossessionava Koolhaas, ex giornalista. Un precedente evidente è *Delirious New York* (1978). Il suo fascino per le cartoline e i cimeli, così come per i disegni di Madelon Vriesendorp, serve a diffondere un'immagine popolare e non convenzionale dell'architettura. Questo percorso può quindi essere strutturato in una serie di fasi chiaramente delineate: una fase iniziale legata

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155

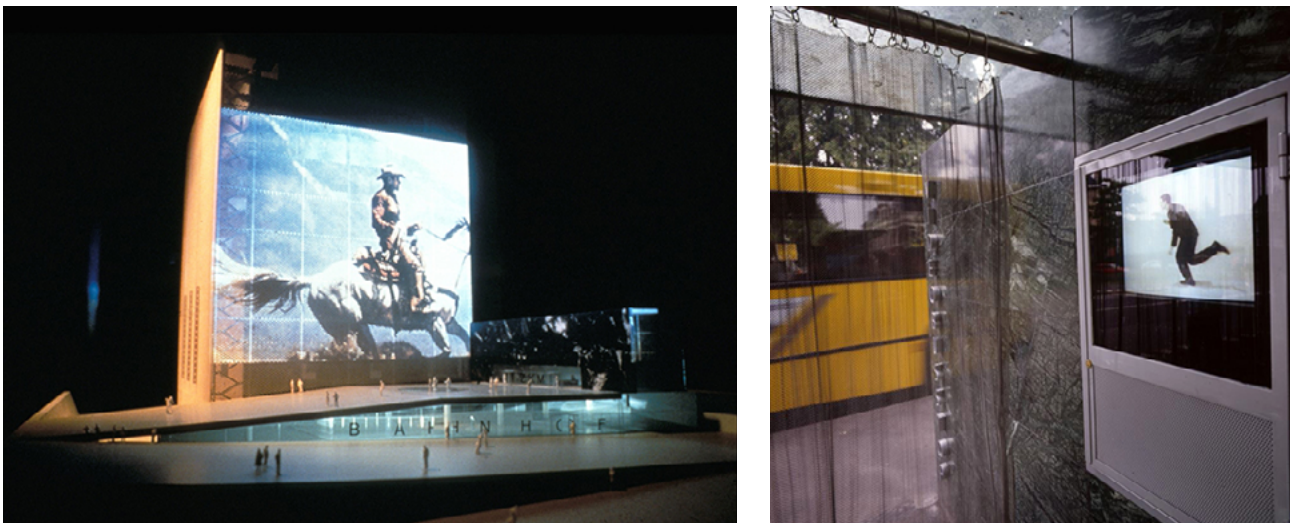


Fig. 1
Involucri decorati e schermi. A sinistra: Zentrum fur Kunst und Medientechnologie, Karlsruhe. Modello per concorso, 1989. © OMA / Hans Werlemann. A destra: Groningen Video Bus Stop, 1991 © OMA.

al lavoro del 1989 e alla pubblicazione nel 1992 di un progetto specifico, Villa dall'Ava; una fase intermedia che fornisce un resoconto delle conseguenze dell'uscita nel 1995 di *S, M, L, XL*, che avrebbe portato a *Content*, un decennio dopo; e una fase finale in cui Koolhaas, frustrato dal peso della sua immagine pubblica, ha deciso di rinunciare al suo status di starchitect e alle risorse fotografiche convenzionali per questo numero speciale di *Domus*. Nella «Prefazione», come in altre opere quali «The Generic City», Koolhaas omette riferimenti alla paternità, alle intenzioni e ai mezzi di produzione: «Con questa publicazione vogliamo probare a (ri)presentare quattro edifici recenti in modo fresco e più complesso. Non insistiamo sulle qualità delle construzioni. Siamo piu tosto ai loro effetti sui visitatori e utenti. Non ci sono voci della "critica" —niente intimidazioni» (Koolhaas 2006, senza paginazione). Questa scomparsa della figura del critico dovrebbe essere vista come il passo finale nel progressivo assorbimento di contenuti e canali, iniziato quasi due decenni prima, nell'estate del 1989.

Schermi video e controllo, 1989-1995

Il 1989 fu un anno decisivo per OMA. Mentre supervisionavano i lavori del Kunsthal, Fukuoka, Euralille e Villa dall'Ava, in estate parteciparono ai concorsi per il Terminal Marittimo di Zeebrugge, la Bibliothèque de France (o la Très Grande Bibliothèque, *TGB*) a Parigi e lo Zentrum für Kunst und Medientechnologie a Karlsruhe (ZKM). Questi tre progetti furono fondamentali per lo studio che, basandosi sulla cultura della congestione di *Delirious New York* – l'indipendenza dei diversi livelli di funzioni e la separazione tra immagine esterna e contenuto (Lootsma e Van Stralen 1990) – portò infine al manifesto «Bigness» di *S, M, L, XL*[3].

Nell'ultimo di questi progetti, lo ZKM, la facciata è stata trasformata in un immenso schermo video proiettato verso lo spazio urbano, con l'indispensabile collaborazione di Hans Werlemann. Con un *background* nella fotografia commerciale, Werlemann era membro del collettivo artistico Utopia che iniziò una collaborazione lavorativa con OMA intorno al 1982[4]. Insieme al suo partner Claudi Cornaz[5], ideò un sistema di proiezione laser per Karlsruhe, che consentiva di creare immagini delle dimensioni della facciata, un'ingegnosa soluzione tecnica studiata per essere successivamente utilizzata in situazioni di vita reale (Hall 2022). Questo cartellone pubblicitario animato alludeva direttamente allo spazio mediatico pubblico, ma intorno al 1992 la cancellazione del progetto mise fine a ogni speranza che questo diventasse realtà. L'idea ha infine preso forma in un'esecuzione

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155



Fig. 2
Le recensioni di Villa dall'Ava in ordine di apparizione, da Le Moniteur (febbraio 1992) a Progressive Architecture (aprile 1992). Nelle riviste inglesi/americane, le immagini di Werlemann sono state quasi completamente scartate. Immagine degli autori.

molto più modesta, la Video Bus Stop a Groningen, anch'essa proposta nel 1989, ma completata nel 1991. Ciò rappresenta una dipendenza dall'immagine video come mezzo di espressione dell'edificio che, da quel momento in poi, è stata gradualmente eliminata dal lavoro di OMA[6]. (Fig. 1)
Parallelamente a questa fugace preferenza per gli schermi, OMA ha mostrato interesse anche per la comunicazione relativa ai progetti citati in precedenza. Lo studio ha persino generato materiale proprio, indipendente dal processo architettonico. Per il TGB di Parigi, dopo aver perso il concorso, sono stati creati nuovi modelli e le prospettive lineari del concorso sono state sostituite con una serie di immagini generate al computer[7]. Nel caso di Villa dall'Ava, trattandosi di un edificio già esistente, OMA ha ideato una campagna di comunicazione eccezionale con un controllo meticoloso della narrazione. A tal fine, Werlemann ha sviluppato una serie di scenari ed eventi che idealmente avrebbero dovuto generare diverse serie di immagini per le diverse pubblicazioni (Bart Lootsma 1993). Questo tentativo di controllo è stato eseguito con la complicità di alcuni media. Tuttavia, non è stato così per tutti, come si può dedurre dalla traiettoria delle pubblicazioni relative al progetto. (Fig. 2)
A partire dal febbraio 1992, sono iniziate le pubblicazioni, con una prima

apparizione su *Le Moniteur Architecture* con un testo di Jacques Lucan (successivamente ripubblicato su Domus), poiché il cliente della casa era un dirigente che lavorava in questo gruppo editoriale. Sempre nel mese di febbraio, troviamo un articolo su *Bauwelt*, con un testo di Bart Lootsma[8]. In entrambi i casi, le fotografie descrittive dell'edificio - mostrate in piccola scala nella rivista francese e a tutta pagina in quella tedesca - erano accompagnate dal progetto visivo di Werlemann, in cui una giraffa, presa in prestito da un circo, vagava per il giardino [9]. Il progetto è stato completato con una serie di nuotatori in copertina (*Bauwelt*), che evocano la storia della piscina di *Delirious New York*, insieme a idee come quella di una pantera nella camera da letto, che non è mai stata realizzata, e un nudo nella doccia che i proprietari inizialmente non avevano autorizzato (Lootsma 1992).
Questo nudo apparve su Domus (dietro uno schermo traslucido) il mese successivo (p. 33)[10]. In questo caso, le immagini scelte erano state scattate per lo più di notte. Ancora una volta apparvero scatti tratti dalle immagini di Werlemann, con nuove fotografie dei nuotatori. Ad aprile, *L'Architecture d'Aujourd'hui* (pp. 10-19) utilizzò immagini descrittive generali, evitando, quando possibile, la ripetizione di materiale già pubblicato, come si vede nella fotografia della piscina, che differiva solo leggermente da quella pubblicata a pagina 34 di *Le Moniteur*.
Tuttavia, i media in lingua inglese hanno evitato quasi tutto il materiale di Werlemann, scegliendo invece un servizio fotografico di Peter Aaron, allievo di Ezra Stoller, come si può vedere su *Architect's Journal* (marzo 1992, pp. 24-31), la pubblicazione statunitense *Progressive Architecture* (aprile 1992, pp. 115-121; con testo di Jean-Louis Cohen) e *House & Garden* (marzo 1992, pp. 158-165)[11]. Il riferimento di Aaron all'OMA nel suo servizio includeva una fotografia notturna con una nuotatrice in una posizione piuttosto improbabile, pronta a tuffarsi perpendicolarmente sul lato lungo della piscina.
Le pubblicazioni monografiche, tra cui *GA houses* (numero 36) *ed El Croquis* (numero 53, marzo 1992), non hanno utilizzato l'iconografia surrealista fornita da OMA. Hanno lavorato con i propri fotografi, rispettivamente Yukio Futagawa e Hisao Suzuki. Fernando Márquez, direttore di El Croquis, ricorda la presenza di Koolhaas durante la sessione. Sebbene i suoi interventi fossero minimi, egli insistette affinché l'ordine dell'articolo seguisse una sequenza strutturata, seguendo il percorso dall'inizio alla fine, generando così una struttura pregnante, in qualche modo ereditata dal passato di Koolhaas come sceneggiatore cinematografico[12].
Infatti, come è emerso quasi trent'anni dopo, l'origine delle immagini era proprio cinematografica. Nel 2020, Werlemann e Cornaz hanno presentato per la prima volta il documentario sulla casa, 2042: The Villa Dall'Ava (*SToA*). Girato nel 1992, il fotografo ha offerto la seguente spiegazione per il ritardo nella distribuzione del film: «Il film non è stato presentato perché non ne abbiamo mai colto l'occasione. Il problema, me ne rendo conto ora, è che la storia della giraffa è diventata più importante della Villa»[13].

Identità iconoclastiche, 1995-2004

Nonostante l'abbandono del film, altri progetti visivi di Cornaz e Werlemann hanno continuato a lasciare un'impronta indelebile nell'immagine pubblica dello studio. Intorno al 1985, Werlemann e Cornaz hanno iniziato a produrre fotografie sfocate scattate da schermi televisivi, una tecnica che ha distinto OMA dai mezzi di rappresentazione convenzionali, come è stato presto notato da alcuni critici (Stein 1992)[14].
Le origini di questa tecnica possono essere ricondotte alla copertina del

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155



Fig. 3
Texture video. A sinistra: L'Architecture d'Aujourd'hui 238.
Foto di copertina di Hans Werlemann.
Al centro: immagini video ZKM di Hans Werlemann in SMXL, 1995.
A destra: pubblicità Gucci di Mario Testino, 1997-1998.

numero 238 di *L'Architecture d'Aujourd'hui* del 1985. Werlemann è sempre stato categorico sull'identità di questo metodo unico per riflettere l'architettura di OMA: «Ci sono film che hanno una grana molto fine. Non li uso mai. […] A volte scatto foto su pellicola 8 mm. Riesco a ottenere una sorta di "effetto sogno" o "come un ricordo", un effetto di sfocatura, simile a quello dello schermo televisivo (con un numero di pixel molto basso)" (Schurk 2022, 427). L'influenza delle immagini video sui materiali di *S, M, L, XL* è innegabile, come si può vedere nelle pagine dedicate all'installazione della Triennale di Milano (pp. 54-55, 60-61), al Netherlands Dance Theater (pp. 308-309, 311), allo ZKM (pp .742-743, 744-745, 749, 756-757) e le illustrazioni di «The Generic City» (pp. 1238-1247) che potrebbero essere collegate senza soluzione di continuità alle texture pubblicitarie dell'epoca. (Fig. 3)

Ovviamente non è possibile esporre qui il contenuto e le conseguenze di un libro di tale importanza e rilevanza. Tuttavia, è possibile apprezzare gli effetti critici di questa predilezione per nuove texture visive. Koolhaas considerava *S, M, L, XL* una risposta alle tribolazioni del 1989 e ad alcune aspettative deluse riguardo alla stabilità professionale e allo status di OMA all'inizio degli anni '90 (Zaera 1996, pp. 10-11), anche se le immagini multimediali eterogenee e il mix di elementi grafici e parole hanno portato a un notevole grado di confusione[15]. Forse spinti dall'autore, nel 1996 sia Terence Riley che Jeffrey Kipnis, complici citati nei ringraziamenti del libro (xxix), scrissero articoli su *L'Architecture d'Aujourd'hui* e *El Croquis*. Parte del dibattito si è concentrato sul formato: mentre Riley considerava il libro una reinvenzione della presenza mediatica dell'architettura, Kipnis – che ironicamente parlava di "inettitudine critica" (Kipnis 199, p. 26) [16] – difendeva esplicitamente l'uso degli strumenti video come unico modo per riflettere la presenza umana nell'architettura. Va notato che le caratteristiche di *S, M, L, XL*, come quelle del Kunsthal (di Werlemann) o dell'Euralille (progettato da Mark Schendel/OMA), fornivano una rappresentazione senza compromessi di questa presenza umana[17].

Dopo la pubblicazione di *S, M, L, XL*, AMO, il nuovo *think tank* dello studio, è stato fondato come divisione indipendente di OMA[18]. La presenza dei media cominciava ad essere vista come un discorso parallelo indipendente che portò all'emancipazione di una parte dello studio, che scelse di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155

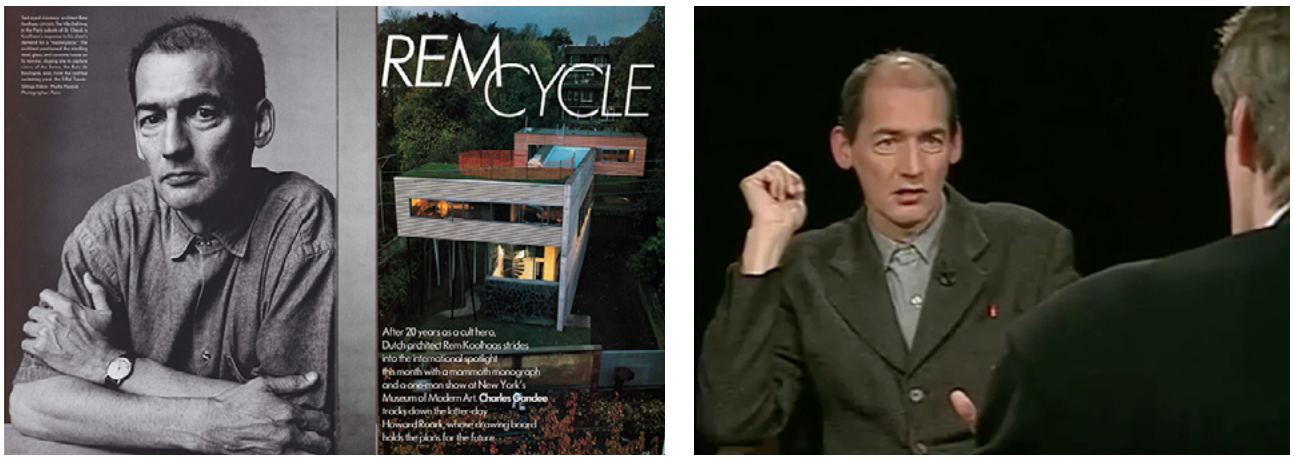


Fig. 4
«Ti consideri una celebrità?». A sinistra: Koolhaas su Vogue, novembre 1994.
A destra: con Charlie Rose, 1994.

prendere le distanze dalla noiosa pratica quotidiana dell'architettura per produrre un diverso tipo di rappresentazioni spaziali e ampliare lo spettro professionale. In realtà, fu proprio questa tensione tra OMA e AMO a determinare in gran parte la pubblicazione di *Content* [19].
In contrasto con lo sforzo titanico di creare nuovi linguaggi grafici caratteristici dal punto di vista della pratica dell'architettura in *S, M, L, XL*, *Content* era più vicino a una comunicazione di massa volutamente popolare (Grande Fratello, vendite su Internet e videogiochi) e ricorreva a una caricatura iconoclastica per esporre l'instabilità di OMA, sia in termini di pratica professionale, sia da una prospettiva globale. Né un libro né una rivista, pubblicato in formato stampa rosa, *Content* sembrava consolidare l'idea che la presenza fisica, che era stata così importante anni prima, si stesse orientando verso modi diversi di presentarsi, come Koolhaas aveva chiarito nella sua conversazione del 1999 con Sarah Whiting sulle pagine di *Assemblage*:

> Per Prada e Seattle, stiamo lavorando, per la prima volta, anche sulla presenza elettronica e sull'architettura, che viene interpretata visivamente come un'identità completamente separata. Qui puntiamo al rafforzamento reciproco. […] Ciò che è diverso dal 1989 è che ora stiamo anche pensando all'edificio e alla sua esistenza nello spazio virtuale, dove sarà l'emblema della sede centrale della biblioteca. Stiamo cercando una gestalt che sia efficace nello spazio reale e virtuale. (p. 50)

Ritorno al generico 2004-2006

In questa fase finale è stato adottato un approccio sperimentale a questo orientamento della presenza virtuale dell'edificio. Nell'aprile 2006, Rem Koolhaas ha rilevato, insieme ad AMO, il primo (e ad oggi unico) numero di *Domus d'autore*: «Post-Occupancy». Insieme ai precedenti sforzi per presentare il suo lavoro al pubblico attraverso un meticoloso esercizio di iconoclastia (Colomina 2007, p. 368), Koolhaas era sempre più scettico riguardo all'influenza del proprio status pubblico. Paradossalmente, i suoi sforzi per smantellare e dissipare il mito del lavoro dell'architetto (Zaera 1996, p. 25) lo hanno reso di fatto un'icona, con apparizioni al Charlie Rose Programme (1994 e 1996), su *Vogue*[20] e sul *New York Times* (Luscombe, 1996), che sottolineavano ad esempio la Maserati che utilizzava per recarsi nei cantieri di Lille come un dettaglio succoso per caratterizzarlo[21]. (Fig. 4)
Come già detto, l'interesse per la sovraesposizione mediatica era già una caratteristica di Koolhaas sin dalle fasi iniziali dell'OMA (Zaera 1992, p. 7) [22], e verso il 2005 l'architetto rifletteva specificamente sulla questione in *Perspecta* (p. 103):

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155



Fig. 5
Dal modello all'edificio, presentati nella stessa prospettiva. A sinistra: S, M, L, XL, 1995.
A destra: la stessa risorsa in Domus, 2006.

D: Quindi ti consideri una celebrità?
R: Vedo una distinzione molto importante tra la fama, che ritengo sia legata al lavoro, e la celebrità, che è legata alla persona. […] Direi che nel caso del progetto del Whitney Museum, ad esempio, i motivi per cui siamo stati scelti erano probabilmente più legati alla celebrità che al lavoro stesso. E questo ha anche reso più facile per loro rifiutare il progetto alla fine, perché potevano manipolarlo e usare la tipologia preesistente della celebrità: una persona che non ascolta, che rifiuta il compromesso. Quindi è stata un'esperienza molto negativa della cultura della celebrità[23].

Con questo background, non è azzardato vedere la sua «Prefazione» a *Domus d'autore* come un tentativo di contrastare questa costante presenza mediatica:

[Lo starchitect è] un Faust contemporaneo: sommerso dall'attenzione, ma non preso sul serio. Ma Faust, almeno, poteva fare i propri affari: la sua incarnazione attuale, ridotta, è il risultato di mille strategie di marketing, riviste al limite, part-time frenetici, freelance promiscui, calcoli politici avversi al rischio, spot televisivi ultra-compressi, [...] Un processo combinato di adulazione corrosiva registra senza pietà dettagli cruciali come acconciature, marchi, vite sentimentali, occhiali, scarpe e altri segni del genio architettonico. (Koolhaas 2006; senza paginazione)

Rispetto a *Content*, *Domus* costituiva ora un vero e proprio esercizio di contenimento. Utilizzando una struttura apparentemente obiettiva ed equilibrata, venivano presentati quattro edifici: l'ambasciata dei Paesi Bassi a Berlino, 1997-2003; la Biblioteca centrale di Seattle, 1999-2004; il McCormick Center presso l'IIT di Chicago, 1997-2003; e la Casa dalla Musica a Porto, 1999-2005[24].
La presentazione era sistematica, senza distinzioni grafiche tra i progetti. Ciascuno era presentato in un opuscolo senza numeri di pagina, suddiviso in 7 sezioni: fotografia aerea; ritagli di giornale dell'epoca, compresa l'inaugurazione di ciascun edificio; «Contesto», con immagini dei dintorni; «Utenti», con diversi modi di presentare l'esperienza degli utenti, dalla caratteristica al confronto tra modello e realtà (Porto); «Linguaggio visivo», ovvero fotografie meticolose accompagnate da un testo critico; «CAD-Scan», una sovrapposizione dei piani CAD del progetto e, alla fine, diagrammi che riportano tutti i tipi di dati[25]. Questi opuscoli erano intervallati da foglietti che mostravano diversi tipi di informazioni, raccogliendo tutti e quattro gli edifici e rappresentando i media tradizionali, il pubblico, i critici e, infine, il Grande Fratello, con immagini delle telecamere di sicu-

rezza giustapposte che apparivano sulle aperture [26].
Tuttavia, questa proposta era meno innovativa di quanto previsto. Alcune delle caratteristiche sostanziali di questo «modo nuovo e più complesso» sostenuto da Koolhaas nella sua presentazione possono essere identificate nelle sue opere precedenti. In termini di forma, la texture video, che si ritrova nelle immagini fisse delle telecamere a circuito chiuso o nei servizi giornalistici, come una divulgazione dei saggi visivi di Werlemann, è già stata messa in evidenza. Altre risorse, come i parallelismi tra il modello e l'opera costruita a Porto, erano state testate nella presentazione del Lille Congrexpo in *S, M, L, XL*. Allo stesso modo, le sezioni fotografiche dell'edificio di Chicago ricordavano Ed Ruscha, che era stato presentato quando Koolhaas e Obrist avevano intervistato Venturi e Scott Brown per *Content* (Koolhaas, Obrist 2004, p. 154). (Fig. 5)
Per quanto riguarda il concetto, il progetto non può essere considerato innovativo come si pensava inizialmente. Koolhaas ha concluso la sua presentazione affermando: «Le abbiamo guardate con gli occhi dei turisti, abbiamo affidato ad altri il compito di reistrare le impressioni. Lontano dalla trionfalistica o mortificante ribalta dei media, volevamo vedere cosa succede nei nuovi spazi occupati in assenza dell'autore, rappresentare le realtà che siamo stati complici nel creare, comme dei fatti, e non come delle imprese» (Koolhaas 2006, senza paginazione).
In realtà, questo abbandono della rappresentazione nelle mani dell'utente ricorda piuttosto la retorica vista in «The Generic City», il testo finale apparso in *S, M, L, XL*. Il cerchio si chiude: «Quali sono gli svantaggi dell'identità e, al contrario, quali sono i vantaggi del vuoto? E se questa omogeneizzazione apparentemente accidentale - e di solito rimpianta - fosse un processo intenzionale, un movimento consapevole che si allontana dalla differenza verso la somiglianza? […] Cosa rimane dopo che l'identità è stata spogliata? Il generico?» (Koolhaas 1995, p. 1248).
Secondo questo approccio, il progetto costruito è diventato una prova per sé stesso, legittimato da una comunità lontana dai critici che aveva il compito di trasformarlo in un progetto di consumo per la comunicazione di massa. Proprio come in «Bigness» o «The Generic City» Koolhaas aveva parlato di operazioni che sfuggono a ogni controllo, in «Post-Occupancy» il suo approccio editoriale assume la forma di un'apparente sublimazione dell'inevitabile (Zaera 1996, p.23), l'assunzione di un nuovo spazio virtuale travolgente e in continua espansione dove cercare di forgiare un'identità e controllare le riproduzioni non ha più senso su una scala così globale.
La presenza virtuale dell'architettura, parte essenziale del progetto OMA, era evidente nelle pagine di *Domus* e ricordava costantemente le sue profezie sul futuro della città: «La città generica è ciò che rimane dopo che ampie sezioni della vita urbana sono passate al cyberspazio» (Koolhaas 1995, p. 1250). Lo stesso si potrebbe dire del mezzo, che era stato finalmente trasformato da complemento a sostituto dell'architettura tangibile.

Questo articolo presenta alcuni risultati del progetto di ricerca: Conexiones de la arquitectura española con las Américas: academia, profesión y difusión (1976-2006). RETRANSLATES02. (I.P.1: Ana Esteban Maluenda; I.P.2: Marta García Carbonero; Ref.: PID2022-138760NB-C22).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1155

Note

[1] De Fusco fa riferimento al termine coniato da Roland Barthes.

[2] Sia il libro *Project without Form – OMA, Rem Koolhaas and the Laboratory of 1989* di Holger Schurk che la pubblicazione di Christophe van Gerrewey, OMA / Rem Koolhaas, a critical reader, sono stati fondamentali per il lavoro sviluppato in queste pagine.

[3] E, pochi anni dopo, ciò ha portato alla tutela del copyright della modernizzazione universale dei contenuti. Sia Zeebrugge che ZKM potrebbero essere considerati approssimazioni dell'anatra e del capannone decorato di Venturi e Scott Brown. E, pochi anni dopo, ciò ha portato alla tutela del copyright della modernizzazione universale dei contenuti. Sia Zeebrugge che ZKM potrebbero essere considerati approssimazioni dell'anatra e dell'involucro decorato di Venturi e Scott Brown.

[4] Dopo la separazione da Elia Zenghelis nel 1987, Koolhaas comprese la necessità di intensificare le collaborazioni (Zaera 1992, p. 9). La vicinanza fisica tra la sede dell'OMA, all'epoca situata a Boompjes, e quella del collettivo Utopia, una torre idrica sulla riva nord del fiume Mosa, facilitò un'intensa collaborazione. Per datare le collaborazioni di Werlemann, si vedano i crediti in *S, M, L, XL*, p. 1272. Il primo progetto in cui Werlemann è accreditato è il Parc de la Villette. Nella sua conversazione con Holger Schurk (p. 426), egli riconosce che quello è stato il primo progetto a cui ha lavorato. Insieme a Petra Blaisse, Werlemann ha curato una delle prime mostre retrospettive dello studio, OMA -The First Decade (Museum Boijmans Van Beuningen, 1989), che egli stesso considerava un antecedente diretto di *S, M, L, XL:* "Il libro sarebbe stato la mostra. Questa era l'idea. Ma non era l'idea di Rem [...] Più tardi, disse: 'Facciamo il libro'" (Schurk 2022, p. 428).

[5] Anche lui membro del gruppo Utopia.

[6] Werlemann non figura come collaboratore né in questo progetto né in quello che lo ha preceduto direttamente: la reinterpretazione del Padiglione di Barcellona di Mies van der Rohe per la Triennale di Milano del 1986. In linea con questo, un possibile collegamento, sebbene più labile, è stato il progetto del 1991 per la Torre Zac Danton a La Défense, con un cartellone pubblicitario orizzontale che diffondeva messaggi situazionisti.

[7] Secondo Holger Schurk (p. 249), OMA ha creato i famosi modelli di vuoti e riempimenti nella biblioteca due anni dopo il concorso, nel 1991. Questi materiali hanno sostituito le prospettive lineari più convenzionali del terzo pannello del concorso. Koolhaas aveva deciso di non utilizzarli nella presentazione finale, ma da quel momento in poi hanno sostituito i disegni lineari chiari. Queste immagini generate al computer sono state pubblicate già nel 1990 in Six Projets, la pubblicazione dell'Institut Français d'Architecture su OMA. Nel caso delle immagini generate al computer, Art Zaaijer, responsabile del progetto TGB, ha dichiarato (Schurk, p. 417): "La lucentezza dei rendering era una novità assoluta per noi. Non aveva nulla della tipica qualità OMA, grezza, impulsiva, chiara. La lucentezza era una novità per noi perché non eravamo affatto lucidi".

[8] L'articolo apparso su *Bauwelt* è stato ripubblicato su L'architettura, cronache e storia (luglio-agosto 1992), 529-532

[9] Il significato della giraffa è aperto a molteplici interpretazioni. Una di queste, come raccontato da Werlemann nei colloqui SToA a Stoccarda (2020), suggerisce che fosse un riferimento al padre di Koolhaas, autore di alcuni racconti sugli animali.

[10] L'idea alla fine riemerse, anche se in un progetto diverso: la prima immagine della casa olandese in *S, M, L, XL* (pp. 64-65) è una doppia pagina con l'immagine sfocata di una donna nuda dietro un vetro, mentre fa la doccia, che è anche l'ultima immagine in *El Croquis 53* (p. 61).

[11] Tuttavia, nell'*Architect's Journal* (pag. 31) è possibile vedere alcune delle poche immagini della stanza principale della casa insieme al dettaglio del curioso spioncino che permette agli osservatori di vedere all'interno della piscina.

[12] *El Croquis* incorpora una fotografia laterale (p. 137) scattata dal lato nord del lotto (il lato del garage) che non compare in nessun'altra pubblicazione. In una conversazione con gli autori, l'editore Fernando Márquez ricorda come l'immagine sia stata scattata di nascosto prima che i vicini, con cui i proprietari della casa erano in contrasto, se ne accorgessero.

[13] Le parole di Werlemann si sentono intorno al minuto 58:45. Il presentatore, Stephan Trüby, menziona che all'epoca Bart Lootsma scrisse che Rem Koolhaas aveva deciso di non utilizzare quel film.

[14] «Come ci si poteva aspettare, il gruppo ha portato il suo esperimento con la tecnolo-

gia un passo oltre il semplice utilizzo del computer come matita elettronica. Ad esempio, le videocamere riprendono modelli di studio approssimativi, dai quali vengono stampate immagini fisse. Le immagini, sfocate e volutamente vaghe [...] Alla fine, l'arte di OMA solleva la spinosa questione del significato del disegno: è uno strumento effettivo di progettazione o semplicemente una sua rappresentazione modificata? Va ricordato che il direttore creativo di I.D. era nientemeno che Bruce Mau.

[15] «Si presenta come una sorta di esperimento multimediale intrappolato in troppa carta, un ipertesto sconclusionato senza un dispositivo di navigazione» (Novosedlik 1995). Si veda anche Brittain-Caitlin in *The Architectural Review*: «Non evitare le contraddizioni significa rinunciare alla disciplina intellettuale che avrebbe potuto conferire grande valore a un libro così voluminoso. E questo è un problema inutile: 50 pagine di fotografie di Hans Werlemann per ogni progetto, per quanto piccolo, avrebbero potuto dare vita a un tour de force visivo, […] ma le parole sono sparse ovunque. Ce ne sono semplicemente troppe […] Il risultato è pericoloso, visivamente, per il soggetto reale».

[16] Scherzosamente, si è incluso tra i critici che non sono riusciti a comprendere l'architettura di Koolhaas a prima vista.

[17] Riley: «*S, M, L, XL* non è tanto un libro in sé quanto uno spazio in cui le creazioni mediatiche dell'architettura – il libro, la fotografia, il film – si scontrano, mutano e reinventano». Vedi anche Kipnis: «Un viaggio attraverso un secolo di fotografia architettonica pubblicata rivela una preferenza schiacciante per gli edifici vuoti. I disegni canonici della progettazione e della rappresentazione architettonica – pianta, sezione, prospetto, assonometria e prospettiva – sono tutti privi di attività. In realtà, non esiste una rappresentazione canonica dell'attività nell'edificio se non i diagrammi di adiacenza e circolazione; non ne esiste alcuna per la questione più complessa della struttura degli eventi. L'unica classe di disegni che tenta di intraprendere tale rappresentazione è il collage, una tecnica prevalente ma tutt'altro che canonica. Ed è un caso che i media più adatti a rappresentare l'attività, come il film e il video, non abbiano ancora trovato un ruolo intrinseco nella tecnica di progettazione architettonica o nella critica?» (p. 36)

[18] Sebbene fosse possibile individuare un precedente nella Fondazione Groszstadt, che promuoveva la ricerca, le pubblicazioni e le mostre di OMA ed era stata concepita in seguito alla preparazione di *S, M, L, XL* e alla mostra organizzata dal MoMA sullo studio nel novembre 1994, la fondazione di AMO fu formalizzata nel 1995. (Archis 20. #1, p.25).

[19] Dalla «Prefazione» di Rem Koolhaas: «*Content* documenta una "divisione" – un grand écart, il momento diabolicamente difficile, immobile, sul terreno in un balletto classico – la massima tensione tra due forze opposte, realizzazione e speculazione, eseguita da OMA e AMO».

[20] La causa di tale presenza fu l'inaugurazione della mostra *Thresholds/OMA* al Museum of Modern Art, nel novembre 1994, e naturalmente l'edizione di *S, M, L, XL*. Due diverse versioni del libro sono visibili nelle interviste di Charlie Rose.

[21] Nell'intervista con Charlie Rose (5:20), Koolhaas menziona l'importanza della sceneggiatura "in termini di meccanismi interni della professione".

[22] «Alla fine, è stata anche l'ultima tappa della mia trasformazione da scrittore ad architetto, iniziata nei primi anni '80: dovevo semplicemente imparare gran parte della professione. Era ridicolo essere già "famoso" nel bel mezzo di un processo del genere, che si svolgeva sotto gli occhi di tutti».

[23] Vedi anche *AA Supercritical* (Steele 2006, p. 35):

«Membro del pubblico: …perché entrambi cercate di negare proprio quello spettacolo che inavvertitamente contribuite così tanto a creare?

PE: È meglio che lo chieda prima a Rem. [Risate]

RK: Credo che nessuno di noi due stia cercando di negare questa condizione dei media. Ma è ovvio che si tratta di una situazione incredibilmente difficile, perché c'è un conflitto tra la misura in cui ti viene imposta dalle aspettative e quella in cui ti viene imposta politicamente. […]»

[24] Questi erano stati raccolti in *Content* come un campione più ampio che organizzava i progetti da ovest a est, dal LACMA di Los Angeles alla CCTV di Pechino.

[25] Secondo questa sezione, l'ambasciata di Berlino costava quanto 300 kg di cocaina o 1 tonnellata di caviale.

[26] Questi opuscoli contenevano: 1) immagini tratte dai telegiornali; 2) commenti del pubblico sui forum, apparentemente non filtrati; 3) un vasto corpus di commenti critici che culminava in una succinta ricostruzione del profilo di ogni singolo progetto; 4) immagini delle telecamere di sicurezza dei singoli edifici.

Bibliografia

ARCH+ features SToA – Vol. 8: Expanded Photography – The Work of Hans Werlemann. [online] Available at: <https://www.facebook.com/archplus/videos/387563582508824/?mibextid=rS40aB7S9Ucbxw6v> [last access 01 june 2025]

Archis+AMO+C-lab+… (ed,; 2005) – "Architecture must go beyond itself plus AMO History of Europe and the European Union", Archis vol. 20 #1.

BRITTAIN-CAITLIN T. (1996) – "Killing the edifice". The Architectural Review, Giugno, 96.

COLOMINA B. (2007) – "The Architecture of Publication: Rem Koolhaas in conversation with Beatriz Colomina". El Croquis 134-135, 348-377.

DE KOONING M. (1985) – "The economics of imagination". Vlees & Beton 4, unpaged. Reproduced in Van Gerrewey, 111-118.

DE FUSCO R (1970) – *Arquitectura como «mass medium»*. Anagrama, Barcellona. Tradotto da Francisco Serra Cantarell. Versione originale *Architettura come mass medium*, Bari, Dedalo, 1970.

GANDEE C. (1994) – "Rem Cycle". Vogue, November, 330-335.

GOULET P. (1990) – *O.M.A / Rem Koolhaas: Six Projets*. Institut Français d'Architecture, Paris.

HALL R. (2022) – "Drawing Matter". OMA CONVERSATIONS. OMA: Collaborators—Allies [online] Available at: <https://drawingmatter.org/collaborators-allies/> [last access 03 june 2025]

KIPNIS J. (1996) – "Recent Koolhaas". El Croquis 79, 26-37.

KOOLHAAS R. e MAU B. (1995) – *S, M, L, XL*. The Monacelli Press, New York.

KOOLHAAS R. e AMO/OMA (2004) – *Content*. Taschen, Colonia.

KOOLHAAS R. (2005) – "A conversation in the Carlyle Hotel". Perspecta, vol. 37, 98-105.

KOOLHAAS R. e AMO (2006) – "Post-Occupancy". Domus d'autore, 1 (aprile).

LOOTSMA B. (1992) – "Oma Manifesto". De Architect 3.

LOOTSMA B. (1993) – "Hans Werlemann". De Architectthema 5, 1993, 22-23. Reproduced in Van Gerrewey, 202-203.

LOOTSMA B. e Van STRALEN M. (1990) – "The Client as Visionary: Koolhaas reanimates the role of the architect". Archis 5, 36-42. Reproduced in Van Gerrewey, 176-180.

LUCAN J. (1990) – *OMA - Rem Koolhaas: Architecture 1970-1990*. Electa, Milano.

MÁRQUEZ F. e LEVENE R. (ed.; 1992) – "OMA / Rem Koolhaas 1987-1992". El Croquis, 53.

MÁRQUEZ, F. e LEVENE, R. (ed.; 1996) – "Rem Koolhaas / OMA 1992-1996". El Croquis, 79.

NOVOSEDLIK W. (1996), 90-95.

RILEY T. (1995) – "Chute libre". L'Architecture d'Aujourd'hui, 304, 58.

ROSE C. (2016) – Charlie Rose. Rem Koolhaas. Thursday 01/14/2016 [online] Available at: <https://charlierose.com/videos/28731> [last access 03 giugno 2025]

SCHURK H. (2022) – *Project without form: OMA, Rem Koolhaas and the laboratory of 1989*. Spector Books, Leipzig.

STEELE B. (a cura di; 2006) – *Supercritical: Peter Eisenman & Rem Koolhaas*. Architectural Association, Londra.

STEIN K. (1992) – "The image according to O.M.A.". ID 1, 66-75. Reproduced in Van Gerrewey, 201-202.

Van GERREWEY C. (a cura di) (2019) – *OMA/Rem Koolhaas: a critical reader*. Birkhauser, Basilea.

WHITING S. (1999) – "A conversation between Rem Koolhaas and Sarah Whiting". Assemblage 40, 36-55.

ZAERA-POLO A. (1992) – "Finding freedoms: conversations with Rem Koolhaas". El Croquis 53, 6-31.

ZAERA-POLO A. (1996) – "The day after: a conversation with Rem Koolhaas". El Croquis 79, 8-25.

Inmaculada Maluenda ed Enrique Encabo sono architetti, dottori di ricerca in "Analisi, Teoria e Storia dell'Architettura" (ETSAM/UPM), e rispettivamente Professoressa Associata presso il Dipartimento di Design e Immagine dell'Università Complutense di Madrid e Professore Associato presso il Dipartimento di Composizione Architettonica della Scuola di Architettura di Madrid/UPM. Dal 2007 lavorano come curatori indipendenti, critici di architettura contemporanea e autori specializzati per riviste internazionali (tra cui El *Croquis, L'Architecture d'Aujourd'hui, Domus*) e pubblicazioni scientifiche, oltre a essere editori di più di venti monografie. Parallelamente, si sono occupati di diversi formati di divulgazione architettonica nei media generalisti spagnoli: televisione, radio (CBA, 2009-2014), stampa (*El Cultural*, 2012-) e podcast (*Después de todo, la ciudad*, 2022-2023). Nel 2026 sono stati nominati direttori dei contenuti dell'Archivio Filmico della Fundación Arquia.

Iñigo Cobeta è Professore Associato presso il Dipartimento di Composizione Architettonica dell'ETSAM. Ha lavorato nel campo dei media di architettura (*Pasajes de la Arquitectura, Arquitectura COAM, RITA*…) esercitando parallelamente la professione sia come libero professionista sia su incarico (ad esempio le Termas de Tiberio a Panticosa), oltre che come curatore (Delegato Nazionale per la Spagna alla 6ª BIAU). Alcune delle conclusioni della sua tesi, *El Prado: From Territory to Stage*, supervisionata da Rafael Moneo, sono state presentate al Museo del Prado nel 2019 in occasione del bicentenario dell'istituzione. La sua principale linea di ricerca riguarda la produzione dello spazio attraverso l'architettura.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168

Michela Morgante

Poter vedere l'architettura (dal tinello). Città, storia e progetto nei palinsesti RAI 1954-1978

Abstract
Il contributo rintraccia protagonisti, approcci, snodi del dibattito sull'architettura in quasi 30 anni di programmi RAI. Dominano agli esordi i temi dell'abitare e l'influenza dell'avanguardia milanese, riflesso di una dislocazione al Nord della produzione televisiva. Insieme al peso crescente degli studi TV nella capitale cresce il rilievo dei maestri romani, portatori di una visione del medium come veicolo di democratizzazione delle scelte sullo spazio fisico. Significativa l'innovazione metodologica espressa dai programmi educativi, frutto della ricerca Iuav – militante e focalizzata su città e storia. La sperimentazione sulle formule comunicative tocca l'apice grazie al regista Giulio Macchi, in una fase di speciale visibilità della cultura progettuale in video, che però sembra appannarsi a fine decennio 1970.

Keywords
Storia dell'architettura — Urbanistica — Televisione — Comunicazione dell'architettura

Agli albori della TV i temi del progetto spaziale vengono proposti ai telespettatori più giovani. L'associazione stupisce, tenuto conto che l'architettura non rientra ancora nel filone scolastico che è anima portante della neo-nata televisione di Stato, ma è forzata da una programmazione limitata a poche fasce orarie. Le «facili e divertenti nozioni di architettura», una storia dell'abitare in forma di intrattenimento, sono la formula prescelta da Carlo Mollino (Dalla palafitta al grattacielo, 1958). Mollino sarà il progettista dell'auditorium RAI torinese, e curatore per un pubblico adulto di un ciclo radiofonico sull'arredamento (La nostra casa si trasforma, 1959). Con la consueta raffinata ironia: la serie è conclusa da un'esilarante requisitoria di Carlo Emilio Gadda contro le falle dell'edilizia moderna, divenuta poi un classico letterario[1].
La matrice tematica delle origini coincide dunque con la sfera abitativa e la progettazione d'interni, guardate come forma di avvicinamento ai temi spaziali. Siamo per inciso in una fase in cui i palinsesti televisivi vengono realizzati per lo più a Milano[2], principalmente nel lussuoso centro di corso Sempione disegnato da Giò Ponti per l'EIAR. Risulta inevitabile l'influenza delle due principali riviste specialistiche italiane sugli esperti coinvolti. Già all'avvio delle trasmissioni sperimentali Ernesto Nathan Rogers aveva scritto una puntata pilota de La casa dell'uomo (1953), dedicata all'Unité d'habitation (Romere 2014, 82). Dal 1954 ne erano seguite altre, affidate a Paolo Chessa e Carlo De Carli, su una miscellanea variegata di temi[3].
Di minori pretese, ma d'impronta sempre prettamente milanese, la rubrica Il piacere della casa (1956-1963), a cura di Paolo Tilche e Mario Tedeschi. Quindici minuti in cui si alternavano dialoghi didattici e servizi in esterna su soluzioni d'ambiente. Il duo amplierà via via lo spettro, dovendo ono-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168



Fig. 1
Interni di S. Asti e S. Favre, citati nella trasmissione "La nostra casa si trasforma" (Radiocorriere 10, 1959).

rare nel 1959 la figura di Wright appena scomparso, o illustrare contenuti e allestimento della XII Triennale, 1960 – scelta, quest'ultima, che il Corriere della sera bollerà come troppo specialistica per il servizio pubblico nazionale (B. 1960).

Da metà anni Cinquanta, prima ancora che l'architettura fosse promossa al blocco dell'ora di cena, si era affacciata sul video anche la città moderna. Tema di attualità a forte rilevanza sociale per l'impatto dell'urbanesimo, che risulta ineludibile dal palinsesto, ma programmata comunque in tarda serata. È un ingresso importante: la metropoli rimane, da qui in poi, un nucleo forte di attenzione televisiva, grazie cui matura – attraverso il formato inchiesta e documentario – il lento distacco dal paternalismo conciliante della RAI governativa (Guglielmi 1968).

Dei problemi delle città italiane in forte crescita si occupano dapprima conduttori "generalisti" e programmi focalizzati su curiosità di sicuro effetto visivo, come il "fenomeno grattacielo", icona televisiva della prima ora. L'urbanistica disciplinare è ancora materia oscura ai più, nella cultura media italiana. Per la RAI appartiene di fatto alle Cronache del futuro (1956)[4], da veicolare tramite esemplificazioni, domande-guida retoriche, forme di drammatizzazione. Il compito è intrapreso dal più austero tra i pianificatori nostrani, l'olivettiano Giovanni Astengo, chiamato a illustrare l'importanza di questo "nuovo" campo d'azione – esattamente come sulla stampa per gli elettori del movimento Comunità[5].

Se le Cronache di Astengo erano un prodotto innovativo anche per la presenza della prima regista operante in RAI, Alda Grimaldi, in materia di contenuti bisognerà aspettare il 1961 per vedere in TV una esperta interpellata su questioni di architettura. Siamo in una fase transitoria dell'ente, a gestione non ancora accentrata nella capitale[6]. E il primato femminile appartiene di diritto alla milanese Giulia Veronesi, critica d'arte che per prima nel dopoguerra aveva fatto conoscere in Italia la figura di Tony Garnier, interpretato come precorritore del razionalismo (Veronesi 1948). L'occasione è la mostra dell'InArch a lui dedicata nel 1961 e il lancio in RAI presenta l'allieva di Persico, ormai in età matura, in un contesto informale (Arti e scienze, 1961)[7]: Veronesi cammina nella campagna romana,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168



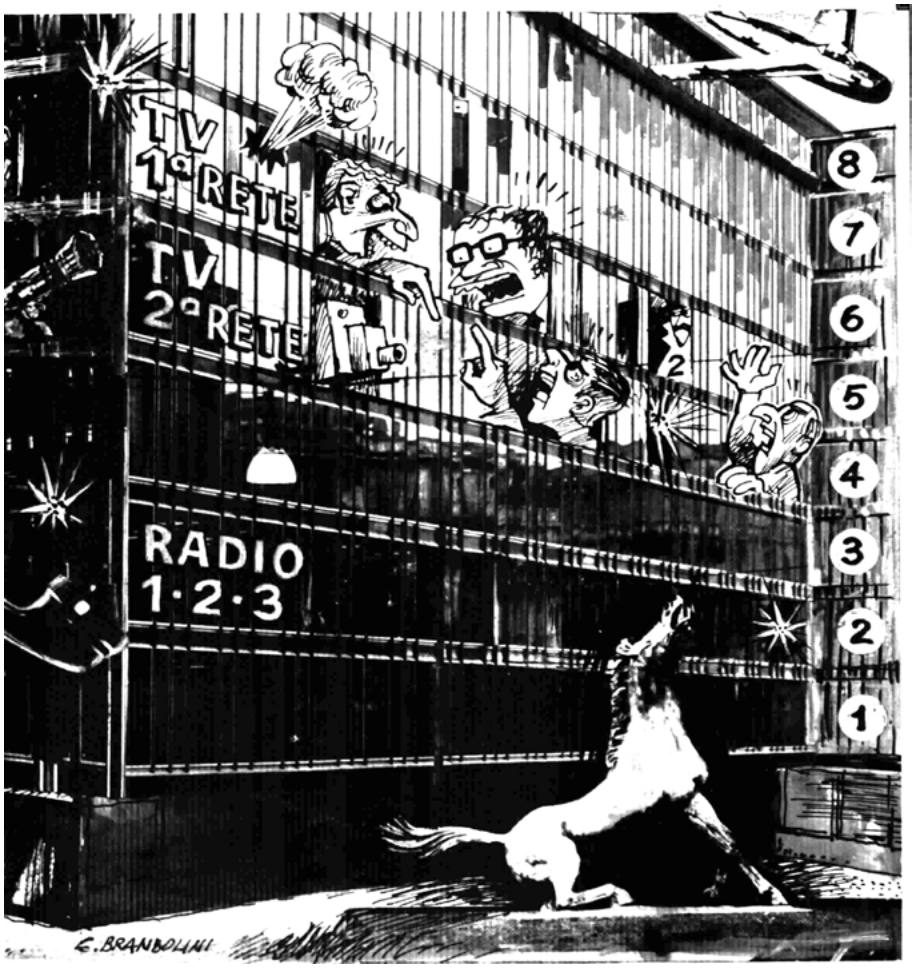


Fig. 2
Carlo Mollino, programma "Dalla palafitta al grattacielo" (Radiocorriere 19, 1958).

Fig. 3
La sede romana RAI di viale Mazzini (F. Berarducci, A. Fioroni 1962-65), in un disegno umoristico di G. Brandolini (da Radiocorriere 48, 1977).

teatro della formazione di Garnier, sulle tracce di un improbabile imprinting italico.

Tra militanza e celebrazione

Poche specialiste frequenteranno il video, e comunque dopo la svolta della contestazione giovanile, in uno spirito di apertura dei palinsesti alla società totalmente mutato. Il risveglio popolare sui destini del territorio sta a cuore a Ludovico Quaroni, che già nel 1962, al dibattito dell'Associazione dei radio-teleabbonati, gli dedicava un intervento. Il maestro romano praticava la radio da un decennio ma qui insiste sulla particolare valenza comunicativa del nuovo medium per un confronto democratico sulle scelte tecniche: con i decisori chiamati ad argomentare pubblicamente, davanti a diagrammi, plastici e immagini (Quaroni 1963).
La fiducia nella diffusione catodica per formare un'opinione nazionale da Paese civile differenziava Quaroni, uno dei più "televisivi" tra gli architetti italiani, dal suo partito di riferimento. La sinistra guarda infatti per lungo tempo con sospetto al piccolo schermo, fonte di consumi e assopimento delle coscienze, secondo la nota polarizzazione irrisa da Umberto Eco nel 1964 in *Apocalittici e integrati*. Di diverso orientamento, anche un altro paladino dell'alfabetizzazione visiva degli italiani, pure presente al convegno dei Tele-abbonati (circa tre milioni di famiglie). Nell'occasione Bruno Zevi ironizzava ferocemente sulla noia da «fotografie Alinari in movimento» dei documentari TV dedicati ai monumenti (Zevi 1963) – convergendo con le posizioni infine di Carlo Ludovico Ragghianti, altro importante teorico della mediatizzazione dei fenomeni artistici (La Salvia 2010).
Pur favorevole a ogni nuovo mezzo in grado di cogliere la temporalità

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168





Fig. 4
Ludovico Quaroni con il regista di una trasmissione sul Ponte sullo stretto di Messina (da Radiocorriere 40, 1970)

Fig. 5
Illustrazione riferita al sondaggio condotto sui telespettatori dell'inchiesta "Londra. Problemi di una metropoli", 1967 (da Radiocorriere 45 1974)

dell'esperienza spaziale, Zevi privilegia in un primo momento – come tutta la sua generazione – la radio, per la connaturata dimensione di approfondimento culturale connessa ad un pubblico più maturo (Architettura e urbanistica 1956, L'architettura di Biagio Rossetti 1960). Era fatale però che da provocatore colto e al contempo pop venisse fagocitato nell'universo televisivo. Una delle prime e più clamorose uscite in video di Zevi coincide con la scialba mostra sul Bauhaus alla Galleria nazionale, dove il critico liquida il metodo di insegnamento praticato nella scuola tedesca come inattuale e "formalista" (Arti e scienze 1961). L'intervista romana a Gropius verrà assegnata ad altro, più malleabile, conduttore RAI[8].
Zevi viene nondimeno consultato in TV ad ampio spettro, sulla fase americana di Richard Neutra (Arti e scienze, 1961), o sui bambini e il verde urbano (Il cerchio magico, 1962), o sul destino del centro storico di Roma (Libro bianco, 1962). Quest'ultima intervista rientrava in un'ampia inchiesta sull'urbanesimo nella Capitale, all'epoca del nuovo piano regolatore – trasmissione che includeva un lungo excursus storico ad opera di un emergente Italo Insolera[9]. Membro di Italia Nostra sin dalla sua istituzione, l'architetto inquadrava criticamente le speculazioni postunitarie, gli sventramenti di Regime e lo sviluppo caotico del dopoguerra. Contenuti ripresi, ovviamente, dal suo *Roma moderna*, allora fresco di stampa, più volte utilizzato in RAI (Roma capitale, 1970).
Inaspettatamente ritroviamo Insolera nelle vesti di consulente storico per L'età del cemento armato (1964), documentario in prima serata, sul secondo canale di recente istituzione. È il debutto di un consolidato filone di programmi in cui la ricerca ingegneristica italiana viene banalizzata calcando su toni di spettacolarizzazione. Arditezza e virtuosismo strutturale sono facilmente incarnati dalle opere di Nervi, sin dalle olimpiadi romane. L'ingegnere, più di ogni altro, si presta alla canonizzazione televisiva, avendo acquisito fama internazionale e una speciale visibilità popolare legata ai luoghi dei grandi eventi sportivi[10]. Il tema del genio creativo genera d'altronde un'intera galleria di ritratti televisivi, dove la triade del Moderno – Gropius, Le Corbusier e Wright – primeggia per ricorrenza, nei decenni considerati.

L'architettura nella televisione educativa e scolastica

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168

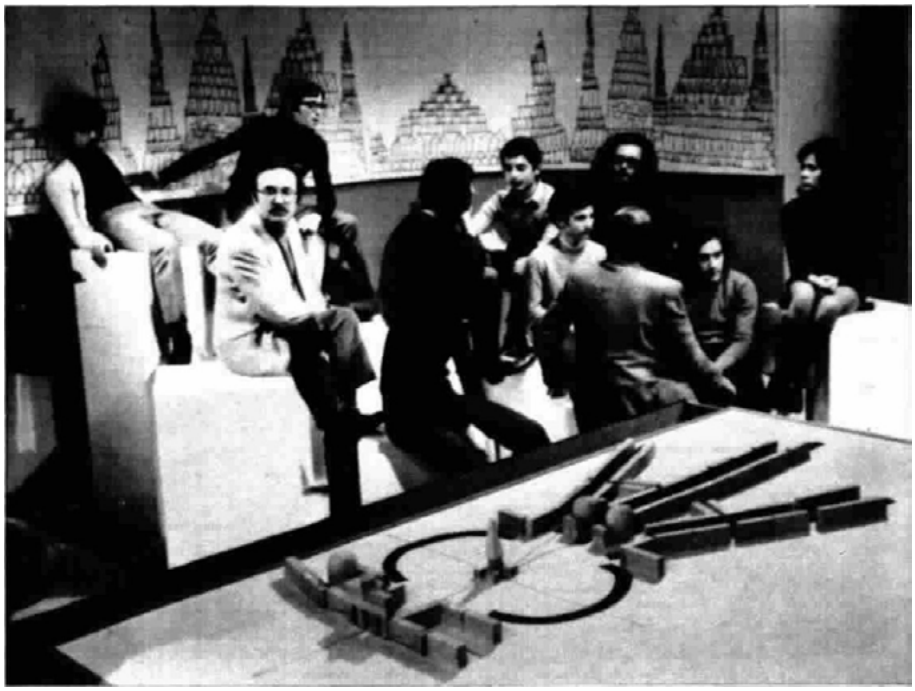


Fig. 6
Mario Manieri Elia conduce il dibattito tra giovani in "Leggere la città" (da Radiocorriere 7 1972).

Secondo i sondaggi del 1967 l'architettura non godeva delle preferenze dei più giovani (G.L. 1967). Eppure, è l'anno in cui la pratica e la storia compositiva entrano per la prima volta come elemento integrante in uno sforzo didattico nazionale giocato sul canale audiovisivo. Il soggetto viene programmato alla voce "Storia dell'arte per la scuola superiore", la mattina, per una visione collettiva in classe. A impartirne i fondamenti, ritroviamo da un lato Quaroni, con le sue lezioni televisive sulla funzione storica dell'architetto (Architettura e città, 1967) e sui maestri del moderno fra le due guerre (Architettura Moderna, 1968); dall'altro Benevolo, a rispiegare – questa volta agli studenti – Che cos'è l'urbanistica (1968). Lo studioso è l'esperto più ricercato in tema di governo del territorio, in panel e da protagonista, per i suoi pacati toni argomentativi – si veda il faccia a faccia con Portoghesi arbitrato da Arbasino (Match 1978) sugli inquietanti sviluppi urbanistici di Roma.

La nuova offerta pedagogica comprendeva poi una serie di documentari sull'evoluzione di quindici città, italiane e straniere: serie cospicua, mandata in onda tra il 1968 e il 1969, che ci parla tra l'altro delle coeve fortune della storia urbana in Italia (Benevolo 1968, 49, Calabi 2003, 8-11). Gli autori di questi documentari corrispondono ad un nucleo interconnesso di accademici-professionisti d'avanguardia, l'anima dello Iuav in quella stagione[11].

Alla medesima temperie engagé romano-veneziana si devono tre inchieste sulle problematiche metropolitane, curate questa volta collettivamente da Tafuri, Stefano Ray e Giorgio Piccinato nel 1967[12]. Una proposta il cui registro problematizzante doveva suscitare aspettative e timori nella dirigenza RAI: la prima puntata su Londra viene sottoposta a sondaggio d'opinione, sia in rapporto alla comprensibilità, sia rispetto all'impatto sul telespettatore. Dopo la visione del servizio il campione risultava allineato alle tesi degli autori, contro lo sprawl a bassa densità e in favore delle periferie compatte (C. G. 1974).

Sempre nel 1967, la televisione di Stato varava la cosiddetta educazione permanente per gli adulti, plasmata su precedenti stranieri[13]. La conoscenza dell'architettura veniva così ufficialmente riconosciuta anche come

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168



Fig. 7
Scene da "Paese mio": Piano, Vitale davanti al plastico di Créteil, la sede del PCF di Niemeyer, Giulio Macchi tra progetti e ospiti (da Radiocorriere 10 1974).

argomento di cultura generale. La rubrica – *Sapere* – era programmata in orario pre-serale, e constava di una decina di puntate da mezz'ora su ciascuna disciplina, dalla geofisica al diritto. Vi si intrecciavano contributi di esperti, filmati in esterna e simulazioni pratiche. Ovvero, «situazioni d'apprendimento» (Priulla 1977, 45) costruite sulla base di una sceneggiatura. Viene così riformulato anche il vecchio tema RAI degli interni (*La casa*, 1967), da un decennio saldamente nelle mani di Mario Tedeschi[14]. Coadiuvato da attori, scenografie mobili e grafici animati, il designer promuoveva la trasformabilità degli ambienti domestici, lo sfruttamento completo dello spazio utile, la flessibilità degli usi. Obiettivo non dichiarato è dunque lo svecchiamento del gusto della piccola borghesia e la diffusione di stili di vita razionali provenienti dal nord Europa.

Nella tematica urbana i palinsesti didattici si aprono a contenuti di alto valore metodologico e pari livello di approfondimento. Per l'educazione degli adulti la RAI programma *L'uomo e la città* (1967), a cura di Vittorio Gregotti, riflessione in dieci puntate con un accento particolare sull'assetto regionale e la ricerca compositiva alla scala geografica, alla base del suo coevo Il territorio dell'architettura (1966). Poco oltre, Carlo Aymonino (L'insediamento urbano, 1974) impartirà il precipitato del suo metodo di analisi morfo-tipologica fondativa del progetto, agli studenti superiori (Aymonino 1969). Le puntate concepite dal neo-direttore Iuav si strutturano sistematicamente – casa, «unità di abitazione», servizi scolastici, localizzazioni industriali, rete dei trasporti, area vasta, utopie dell'espansione continua, «unità di insediamento» – facendo emergere criticità e innovazioni direttamente da casi reali[15].

I contenuti politici più espliciti nella programmazione educativa RAI provenivano invece dal mondo della rifondazione storiografica post-zeviana, nuovamente di marca Iuav. Della cerchia di Tafuri, largamente coinvolta nella televisione didattica, Stefano Ray è il più fedele prosecutore della linea quaroniana. L'importanza di una conoscenza architettonica diffusa viene costantemente ribadito da Sapere - Architettura, 1970, con il messaggio agli spettatori di corresponsabilizzarsi e rifiutare ogni delega tecnocratica. Obiettivi analoghi, si pone il collega Manieri Elia guidando momenti

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1168



Fig. 8
Interazione di giovani con il plastico di un quartiere romano, durante una puntata di "Paese mio" (da Radiocorriere 17 1974).

di rilettura dell'urbano tramite gruppi di discussione tra giovani in studio (Leggere la città, 1972). In un altro ciclo (Dentro l'architettura, 1970-77), Manieri traccia una panoramica del costruito universale, con una selezione di opere paradigmatiche analizzate in sequenza non-cronologica[16]. È una storia dell'architettura decostruita, in clima di strutturalismo, che intende scardinare le genealogie evolutive tradizionali, per mostrare le questioni progettuali e di potere sottostanti agli interventi.

L'attualità tecno-ecologica

Su tale disegno educativo fortemente politico convergeva, dal comparto attualità, un autore televisivo innovativo e prolifico come Giulio Macchi. Macchi abbraccia appassionatamente la divulgazione tecnico-scientifica, è intellettuale impegnato, di norma scevro da toni di denuncia. Con lui giunge all'apice, nei palinsesti del decennio Settanta, lo spazio riservato all'architettura, assunta a specchio della realtà sociale del Paese e dello spirito dei tempi. L'autore catalizza anche diverse critiche: troppo cauto sulla speculazione edilizia per L'Unità, scarso appeal comunicativo per Casabella, approccio lontano dalla vita reale per il Radiocorriere[17].
Dall'opera di Safdie per l'Expo 67 deriva plausibilmente il titolo della sua trasmissione di maggior successo, Habitat[18] – dove i temi del progetto venivano declinati all'interno di un continuo ambientale "olistico". I frutti della migliore ricerca compositiva in chiave tecno-ecologica costituiscono una possibile linea di resistenza contro le visibili derive del progresso (Agostini 1974).
Stante la prospettiva dichiarata, la trasmissione si pone giocoforza come internazionale (documentati tra gli altri Kahn, Scharoun, Otto Frey, Paul Rudolph, Archigram) e incline all'utopia (il tema della casa mobile, della instant city, la nuova Parigi, la progettazione partecipata). Macchi bilancia i fermenti nelle università italiane con la voce dei maestri (Quaroni, Zevi,

Astengo, Benevolo, De Carlo). E nell'ultimo ciclo finalmente a colori si affida all'astro nascente Renzo Piano per una storia costruttiva veicolata dalla costruzione di modellini "in diretta" (rubrica *Cantiere aperto*, 1978) (Ciccarelli 2018), inno ai materiali poveri e alle strutture elementari.
Dopo un ciclo di sperimentazione spinta, il regista chiudeva il bilancio a inizio anni Ottanta con un giudizio desolato su modi e mezzi correnti della rappresentazione televisiva del progetto. Macchi rinvia però speranzoso alle potenzialità del digitale, per la futura divulgazione del disegno dello spazio fisico (Zevi 1982).
Finivano così, un po' ingloriosamente, due decenni di riflessione appassionata sull'architettura come codice immersivo, nel contesto di una presunta coscienza semiologica collettiva (Eco 1967). I migliori esperti di comunicazione dichiaravano l'anno zero, in fatto di video-comunicazione dell'architettura. Eravamo in effetti agli albori di una nuova stagione, quella di Milano2 e delle emittenti private. La fulminante carriera comica del designer Marenco, raramente davanti al pubblico nelle sue vesti di progettista (*L'uovo e il cubo*, 1977), può essere presa a simbolo della nuova stagione di disimpegno.

Note

[1] Puntata *Il punto di vista di un inquilino*. (Gadda 1959).
[2] Nel 1954 sono in funzione 2 studi televisivi a Roma, 5 a Milano, 2 a Torino. (Gagliardi 1984), (Grasso 2000).
[3] Altre due puntate sono curate da Rogers (pubblicistica d'architettura e "preesistenze ambientali"), due da Paolo Chessa (razionalismo vs organico e i grattacieli nel contesto italiano), una da Carlo De Carli (design) e una da Tito Varisco (architettura sovietica).
[4] Puntata del 18 ottobre.
[5] Astengo spiega la professione per la sua candidatura al Senato, "Galleria elettorale" (1958).
[6] Nel 1961 sono in funzione 11 studi televisivi a Roma, 7 a Milano, 2 a Torino e 2 a Roma (Gagliardi 1984).
[7] Puntata *Tony Garnier: precursore dell'urbanistica*, 2 novembre 1961.
[8] Si tratta di Emilio Garroni, professore di estetica all'epoca molto attivo nella programmazione culturale
[9] Libro bianco, puntata *Roma oggi e domani*, 4 giugno 1962.
[10] G. C. (1957). G. C. (1960), trasmissione *Ritratti contemporanei*, 1960 v. Romere R. (2014), 210, trasmissione Incontri 1961 ivi, 239, trasmissione Orizzonti della scienza e della tecnica v. "Modelli e strutture" (1966), trasmissione Incontri 1969 v. Del Bosco M. (1969), 27.
[11] Tommaso Giura Longo (Amsterdam), Benevolo (Firenze, Mantova, Ferrara), Insolera (Parigi), Manieri Elia (Edimburgo, Palermo), De Carlo (Urbino), Aymonino (Verona, Bologna), Massimo Teodori (New York), Sergio Bracco (Brasilia), Enzo Carli (Pienza), Egle Trincanato (Venezia) e Luisa Ferretti (Stoccolma, Amburgo). Cfr. Educazione e scuola in TV (1978), 135-36.
[12] Si tratta dei servizi: *Londra Problemi di una metropoli*, *Venezia Storia di una città*, *Rotterdam Immagini di una città contemporanea*, ognuno da 30 minuti, sul canale nazionale.
[13] "Non è mai troppo tardi neppure per chi ha studiato" (1967) e Richeri G. (1977).
[14] Si vedano la trasmissione TV *La casa dell'uomo* e il radiofonico *Viaggio tra quattro pareti*, entrambi del 1966.
[15] Si analizzano: il Tuscolano, il Gallaratese, Firminy Vert, Spinaceto, il centro di Bologna, le scuole di Ivrea, il campus di Pesaro, gli insediamenti produttivi di Terni e Taranto, i centri direzionali di Torino, Milano e Parigi, l'hinterland di Napoli e Metaponto, Halle-Neustadt, il Barbican, il Brunswick centre.
[16] Il ciclo affronta, puntata per puntata: le piramidi di Giza, il ponte di Brooklyn, il Guggenheim di New York, S. Sophia a Costantinopoli, Versailles, la Karl Marx Hof,

il colonnato berniniano, la Rotonda di Palladio, il World Trade center, la cupola di Brunelleschi

[17] Critiche rispettivamente da: Vice (1971), Il Lonfo (1972), Fratini G. (1978).

[18] *Habitat* va in onda sul secondo canale nel 1970, 1972 e 1978. Nel 1974 assume il titolo *Paese mio. L'uomo il territorio l'habitat*.

Bibliografia

AGOSTINI L. (1974) – "Con tanti auguri di buon futuro". Radiocorriere, 10, 88-90.

AYMONINO C. (1969) – *Architettura come fenomeno urbano*. In: Ciucci G, Dal Co F. (a cura di), *Atlante dell'architettura italiana del Novecento*, Electa, Milano, 1991, 215.

B. (1960) – "TV: Le Olimpiadi e la Dodicesima Triennale". Corriere della sera, 21 agosto, 6.

BENEVOLO L. (1968) – *L'architettura delle città nell'Italia contemporanea*. Laterza, Roma-Bari, 49.

BETTETTINI G., GRASSO A., a cura di (1988) – *Lo specchio sporco della televisione. Divulgazione scientifica e sport nella cultura televisiva*. Fondazione G. Agnelli, Torino.

BOLLA L. e CARDINI F. (1994) – *Le avventure dell'arte in TV: quarant'anni di esperienze italiane*. Edizioni RAI, Roma.

C. G. (1974) – "Il pubblico della TV e i problemi della città". Radiocorriere, 45, 34.

CALABI D. (2003) – "La storia urbana in Italia". Città e Storia. Bollettino dell'associazione Italiana di storia urbana, 2, 8-11.

CICCARELLI L. (2018) – *Cantiere aperto*. Fondazione Renzo Piano, Storie, 5.

DEL BOSCO M. (1969) – "Il mago del cemento armato". Radiocorriere, 1, 27.

ECO U. (1967) – "Proposte per una semiologia dell'architettura". Marcatre, 34-6, dicembre, 58-81.

Educazione e scuola in TV. Catalogo delle trasmissioni scolastiche (1978), RAI, Roma.

FRATINI G., (1978) – "Dizionario umoristico delle opere e dei personaggi radiotelevisivi". Radiocorriere, 20, 65.

G. C. (1957) – "Intervista a Nervi: Il Palazzetto dello sport". Radiocorriere, 43, 12-3.

G. L. (1967) – "Cosa vi piace di più". Radiocorriere, 43, 71. G. C. (1960), "Holiday on ice dal palazzo dello sport in Roma" (1960), Radiocorriere, 28,12-13.

GADDA C.E. (1959) – "La nostra casa si trasforma (e l'inquilino la deve subire)". Radiocorriere, 13, 16-17.

GAGLIARDI C. (1984) – "30 anni di televisione. Date momenti personaggi 1954-1983". RAI Documentazione e studi.

"Galleria elettorale" (1958), La via del Piemonte, 19, 10 maggio, 9.

GRASSO A. (2000) – *Storia della televisione italiana*. Garzanti, Milano, 27.

GRASSO A., TRIONE V. (a cura di) (2010) – *Arte in TV. Forme di divulgazione*. BUR, Milano.

GUGLIELMI A. (1968) – "La Tv ha avviato gli italiani alla lettura critica della realtà". Radiocorriere, 53, 66-68.

Il Lonfo [Giovanni Klaus Koenig] (1972) – "7000 per Leonardo Pochi per Astengo". Casabella 362.

LA SALVIA V. (2010) – "L'esercizio della cultura come responsabilità sociale: Ragghianti e lo strumento televisivo", Predella, 23. http://old.predella.it/archivio/in-

dexc3c1.html?option=com_content&view=article&id=112&catid=60&Itemid=88

“Modelli e strutture” (1966), Radiocorriere, 9, 37.

PRIULLA G. (1977) – "L’uso della televisione scolastica in Sicilia". In: Gozzer G., Priulla G. (a cura di), *La televisione a scuola. Esperienze nell’uso di tecnologie educative in Italia*, Il Mulino, Bologna, 45.

QUARONI L. (1963) – *La TV e l’educazione urbanistica*. In *Rai come servizio pubblico*, Atti del convegno nazionale dell’Associazione Radio-Teleabbonati, Biblioteca dello spettacolo, (s. l.), 195-99., Casabella, 423, 26-7.

ROMERE R. (2014) – *In arte RAI: i documentari sulle arti figurative tra storia aziendale e divulgazione culturale (1953-1962)*, tesi di laurea, CdL in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, Ca’ Foscari, Venezia, 82.

VERONESI G. (1948) – *Tony Garnier*, Il Balcone, Milano.

VICE (1971) – “Controcanale”, L’Unità, 20 ottobre.

ZEVI B. (1963) – *Urbanistica e architettura* In *Rai come servizio pubblico*, Atti del convegno nazionale dell’Associazione Radio-Teleabbonati, Biblioteca dello spettacolo, (s. l.), 191-94.

ZEVI B. (1982) – “Nodo e sfida: la comunicazione architettonica”, L’Architettura. Cronache e storia, 315, gennaio, 5.

Michela Morgante, architetta, saggista e dottoressa di ricerca in Urbanistica, si occupa da decenni di storia urbana contemporanea. Ha tenuto corsi di “Storia della città e del territorio” e “Storia del paesaggio italiano” presso la Facoltà di Beni Culturali di Ravenna. Attualmente collabora all’insegnamento di “Storia dell’architettura” all’Università di Trento. Ha pubblicato monografie e saggi sulla storia urbana veronese, studi sul rapporto tra pianificazione urbana e tutela del patrimonio storico-artistico e sulla rappresentazione delle città bombardate. Avendo contribuito con un capitolo sulla riformatrice dell’edilizia popolare Edith Elmer Wood ad un recente volume Franco Angeli, sta attualmente curando un numero speciale della rivista “Storia urbana” dedicato all’opera delle urbaniste italiane negli anni ’60 e ’70, di prossima pubblicazione.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135

Riccarda Cantarelli

L'insediamento urbano Quando Carlo Aymonino portò la ricerca architettonica in televisione

Abstract
Sono passati più di 50 anni dal programma Rai *L'insediamento urbano* in cui Carlo Aymonino ha portato in televisione i temi di ricerca del Gruppo Architettura di Venezia. Delle 8 puntate andate in onda è stato possibile reperirne solo tre, che hanno restituito il senso dell'intera operazione divulgativa sulla città, dall'esistente alle prospettive future. Nel dettaglio, si analizza il rapporto tra spazio lavorativo e abitazione: Aymonino parte dalle utopie irrealizzabili, riporta esperienze significative del contesto europeo e ritorna in Italia mostrando validi esempi e cattive scelte di urbanizzazione, tracciando una linea da seguire per costruire "città più Umane", sottraendole alla speculazione edilizia e dotandole di tutti i servizi necessari a garantire il benessere supremo degli abitanti.

Parole Chiave
Architettura urbana — Infrastrutture — Industria

Il 1974 è un anno decisivo per Carlo Aymonino: assunse la direzione dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, a Pesaro presentò il Piano Particolareggiato del centro storico (1971-1974), una complessa opera collettiva di progettazione che pone al centro il rapporto tra conservazione e trasformazione nel contesto di strutture urbane antiche e dell'abitazione, espressione dell'unità architettura-urbanistica. Il Piano è il manifesto più completo e maturo della ricerca e dell'attuazione delle teorie del Gruppo Architettura dello IUAV, costituitosi nel '68-69 e che proprio nel 1974 veniva da lui stesso sciolto al suo insediamento all'Istituto.
Aymonino, inserendosi in un programma di alfabetizzazione per la Scuola Media Superiore con specifici finanziamenti statali, firma un programma televisivo di tipo documentaristico sulla Rai sul tema dell'*Insediamento urbano*, cioè il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città moderna e contemporanea, argomento di ricerca presentato dallo stesso Aymonino nell'Introduzione al programma dell'anno accademico 1970-71 dell'Istituto Universitario di Architettura di Venezia[1] che si configurerà come ricerca operativa sperimentale, seguendo diverse declinazioni, del Gruppo Architettura per almeno un decennio (anche dopo lo scioglimento formale).
Il senso di tale operazione è riscontrabile nella visione di apertura del mondo accademico alla società che Carlo Aymonino esplica a conclusione della sua Introduzione:

> «[…] Bisogna trasformare l'università da isola di semi-privilegiati in parte produttiva di un diverso ordinamento sociale. Produttiva non nel senso puramente strumentale […], ma nel senso scientifico, […] rompendo il diaframma che separa l'università dalla società, che la separa dalle forze che tale società vuole mutare. Significa soprattutto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135



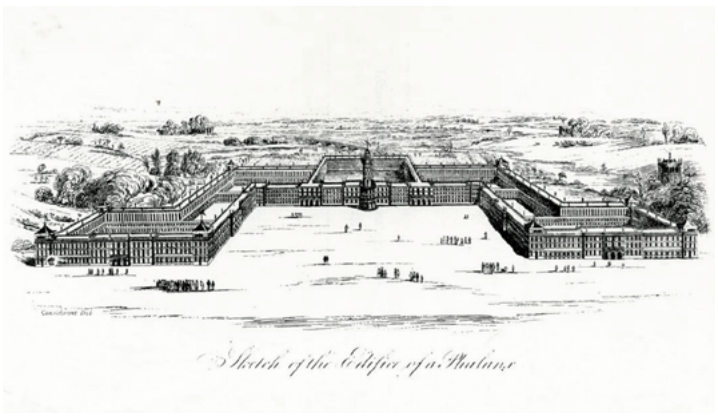


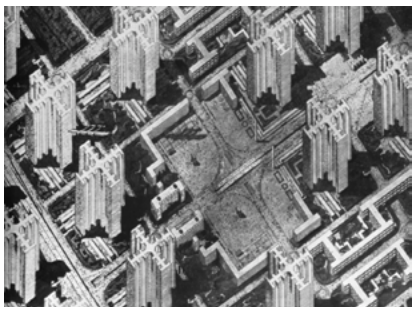
Fig. 1
Aldo Rossi nella settima puntata del programma L'insediamento urbano: *Utopie e possibilità* (4/6/1974), Rai Teche.

Fig. 2
Frame della settima puntata del programma *L'insediamento urbano: Utopie e possibilità* (4/6/1974), Rai Teche.

legarsi ai problemi che il luogo geopolitico ha da risolvere, senza perdere di vista gli aspetti teorici che i problemi stessi sollecitano e impongono» (Gruppo Architettura 1971, pp. 5-6).

Dall'aprile del 1974 fino al 6 giugno 1974, vengono mandate in onda 8 puntate[2], vere lezioni di architettura che – con l'utilizzo di accurate immagini video che mostrano inquadrature dall'alto delle città descritte, specifiche architetture con interni riprese da vicino e contesti urbani variegati – propongono un originale discorso sulla città con una narrazione che parte dall'esistente e guarda al futuro. Degna di nota è la scelta di presentare i progetti architettonici protagonisti dei servizi non attraverso i disegni, mostrati solo in alcuni casi, ma con l'utilizzo di immediati maquettes di più facile comprensione per lo spettatore. Il recupero di questi preziosi video ha permesso finora il reperimento di sole tre puntate, tra cui le due finali, che hanno restituito il senso del suo lavoro.
In quegli anni, con in testa le città del futuro pensando a Le Corbusier, si era occupato dei contadini inurbati di Roma progettando il quartiere Tiburtino (1950-1954), degli operai di Milano con il complesso residenziale Monte Amiata del Gallaratese (1967-1972), e aveva condensato il socialismo in un solo quartiere, le Spine Bianche di Matera.
Non è un caso che una puntata sia stata dedicata proprio all'Utopia, laddove le problematiche sociali si traducevano in soluzioni architettoniche. Da qui parte e ritorna la ricostruzione effettuata nel corso delle singole puntate, ognuna dedicata a un tema e a specifici esempi presenti in Italia ma anche in Europa.
Sviluppatasi nella prima metà dell'800, con figure come Owen e Fourier, l'utopia in architettura dà una visione progressista del modo di vivere associato. Le Utopie irrealizzabili e tecnologiche vengono descritte come utopie che scartano ogni rapporto con la storia poiché ipotizzano un'organizzazione tecnologica che ignora i rapporti di produzione contemporanei. Gli esempi riportati nel servizio televisivo sono le città ambulanti, enormi macchine mobili dotate di tutte le attrezzature urbane e collegate tra loro da tubi telescopici, una risposta alla crescente mobilità della popolazione; la Grande Cupola, che può coprire un terzo di Manhattan dovrebbe assicurare condizioni climatiche costanti, evitando i fastidi delle intemperie naturali; la Città Galleggiante a piramidi rovesciate con possibilità di crescita illimitata; la Città a Grappolo, basata su «cellule abitative prefabbricate in materia plastica»; la Città a Crateri, un «insieme artificiale che ingloba nella propria struttura continua anche gli elementi naturali»; la Città Piramide per 3 milioni di abitanti interamente meccanizzata; la Città lineare piramidale progettata per l'urbanizzazione della Siberia.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135





Figg. 3, 4, 5,
Frame della settima puntata del programma *L'insediamento urbano: Utopie e possibilità* (4/6/1974), Rai Teche.

Tutte utopie che non solo sono irrealizzabili, ma neppure hanno un carattere concreto con la città moderna, spiega un giovane Aldo Rossi intervistato come voce autorevole nella prima parte della puntata. Eppure il dilemma sussiste: la tendenza attuale che vede una crescita di milioni di abitanti da collocare sulla superficie terrestre. Questi problemi vengono affrontati dall'architettura moderna attraverso la personalità di Le Corbusier, che rappresenta una serie di piani di trasformazioni urbane con un approccio realista, cioè un carattere progressivo rispetto alla storia dell'architettura, come fece nel Plan Voisin, al centro di Parigi, o come venne realizzato nelle Siedlungen, nuovi quartieri nelle città tedesche intorno agli anni Trenta. Si tratta di anticipazioni di un modo di trasformare la città che appartengono al campo del reale o del possibile.
Un altro punto affrontato da Aymonino nei suoi prodotti divulgativi è stato il rapporto fra la casa e il luogo di lavoro, una questione inevitabilmente affrontata in quasi tutte le città italiane in quei primi anni Settanta, in particolare nei confronti degli insediamenti industriali. La puntata si è concentrata su tre casi studio specifici ed esemplificativi per il contesto italiano: Taranto con l'Italsider, Ivrea con l'Olivetti e Torino con la Fiat.
Partendo dal caso Taranto, la prima considerazione fatta ha riguardato il contrasto con la modalità nazionale predominante di costruire le fabbriche lontano dalle strutture urbane, laddove i terreni costavano meno, dove era più facile l'accesso carrabile e dove era possibile immettersi nella rete ferroviaria. È così che le fabbriche erano divenute luoghi puramente produttivi, isole escluse sia culturalmente che fisicamente dalla vita cittadina. A Taranto non era stato così. L'impianto Italsider, un'industria pesante per la lavorazione dell'acciaio, uno dei più grandi complessi d'Europa progettato nel 1963, aveva condizionato fortemente lo sviluppo della città e del territorio limitrofo.
Aymonino analizza le scelte politiche compiute nella decisione dei luoghi destinati alle abitazioni dei dipendenti, discordando con esse. La soluzione più immediata era stata quella di costruire un nuovo quartiere nei pressi della fabbrica, quasi 20.000 unità, finanziato dall'Italsider, dove però vi si erano allocati solo il 3% dei lavoratori. Per le notevoli carenze dei servizi e delle infrastrutture, da quella zona non si riusciva a raggiungere la città e questo aveva determinato il suo destino, diventando di fatto un ghetto operaio. Da lì, si è urbanizzato così tanto da rendere Taranto tra le città più congestionate d'Italia. Una monotona sequenza di palazzi costruiti dall'iniziativa privata di tipo speculativo, senza servizi né attrezzature, dove si pagavano i fitti più alti che in qualsiasi altra città italiana con traffico paralizzato nelle ore di punta e tempi di percorrenza raddoppiati. La provincia si stava spopolando mentre la città viveva nel pieno della congestione. Esistevano invece le condizioni per uno sviluppo più equilibrato; Aymonino parla di tre scelte possibili: nei centri abitativi dell'interno, compresi in un raggio di pendolarità di 20-30 minuti; in zone decentrate dalla città

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135

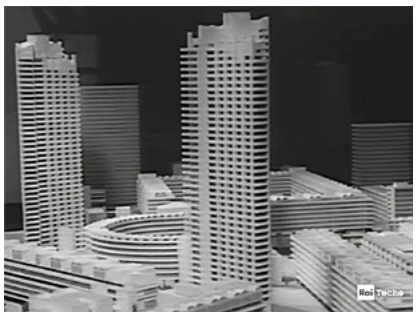


Fig. 6
Frame della settima puntata del programma *L'insediamento urbano: Utopie e possibilità* (4/6/1974), Rai Teche.

ma vicine all'impianto; nei paesi vicini che avevano strutture urbane già edificate e in parte servite, collegandoli tra loro e con l'insediamento industriale attraverso un sistema di infrastrutture di traffico a prevalente carattere pubblico, efficiente e rapido. In generale, sarebbe costato meno alla collettività uno sviluppo del genere e la maggioranza degli operai avrebbe continuato a vivere nel paese di provenienza senza troppi disagi.
Un altro esempio, questa volta nel Nord dell'Italia, costituisce il modello opposto a quello adottato dalla cittadina pugliese: Ivrea, città di 40.000 abitanti negli anni Settanta, ai confini con la Val d'Aosta. Dagli inizi del Novecento, aveva più che raddoppiato la sua popolazione, trasformandosi da grosso centro agricolo del Canavese a città industriale, condizionata dall'esistenza di un'unica realtà, la Olivetti. Il più grande merito di questa azienda è stato quello di mantenere un certo equilibrio fra centro storico e insediamento industriale. Uno dei primi nuclei è stato il quartiere Olivetti, la cui costruzione iniziata nel 1941 è stata completata nel 1954. Il quartiere Bella Vista distava 2 km dalla fabbrica ed era provvisto dei servizi collettivi quali scuole, asili, ambulatori, centro sociale, parchi giochi per bambini. In seguito, tale operazione è stata allargata in altre zone del Canavese, a San Bernardo, Agliè e Caluso. Oltre a tale piano di sviluppo urbanistico, sono state le iniziative economiche di tipo associativo e cooperativo nei centri agricoli ad aver decretato un "esperimento Ivrea" in cui la fabbrica non viene esclusa dalla città, ossia la distanza tra la casa e il luogo di lavoro veniva risolto da un efficiente sistema organizzativo urbano.
Il terzo esempio affrontato è stata la città di Torino, sede dell'unica grande azienda a livello internazionale esistente all'epoca in Italia: la Fiat, il motore dell'industrializzazione, simbolo di progresso e di produzione di massa, con modelli iconici come la Fiat 127 e la 131 Mirafiori. In quegli anni, la città fu teatro di aspre lotte operaie per i diritti e le condizioni di lavoro, diventando un simbolo della conflittualità sociale. Con la Fiat, il processo di integrazione ha visto la città diventare proprietà, soprattutto culturale, dell'azienda. Lo sviluppo produttivo aveva portato la popolazione da 905.000 abitanti del 1953 ai 1.620.000 degli anni Settanta. Di questi, quasi la metà era formata da immigrati. L'assetto urbano, il piano regolatore, i programmi di edilizia pubblica e quelli della Fiat non avevano retto a quel flusso immigratorio. Così la città era diventata un enorme ghetto, o meglio un insieme di ghetti stretti intorno alla struttura della fabbrica. Nel centro storico, nelle 31.000 case (con almeno 13.000 casi di coabitazione) si viveva in condizioni igieniche precarie, dove c'era solo un letto, che serviva al riposo temporaneo scandito dagli orari di turni di fabbrica. Nella cintura, cioè in quelle diramazioni radiali della città, lungo le strade di accesso, gli immigrati operai pagavano il minor costo della vita con una assoluta mancanza di servizi e con condizioni di vita che ricordavano quelle del primo sviluppo del capitalismo inglese.
Ecco che torna l'approccio di Aymonino e la sua capacità di guardare oltre. L'architettura, pur non risolvendo tutte le contraddizioni sociali, può nel suo campo specifico di competenza migliorare le condizioni materiali della vita quotidiana indicando nuove soluzioni. L'obiettivo finale è trasformare l'insediamento urbano da ghetto per esclusi a parte di città per uomini aventi gli stessi diritti. Questo richiede non solo la progettazione e la tecnologia, ma anche "l'appoggio e il sostegno dei diretti interessati" e una visione politica unitaria che superi le frammentazioni amministrative e finanziarie, tutte indicazioni riscontrabili nel Piano di Pesaro (Comune di Pesaro, 1974).
Dall'Italia, Aymonino allarga lo sguardo all'Europa, concentrandosi sul-

l'importanza dell'intervento pubblico e della progettazione unitaria per creare insediamenti urbani integrati e funzionali, definendo il concetto di "unità di insediamento". Già dal 1944 a Londra, si cercava di abolire la parcellizzazione del suolo secondo il regime della proprietà privata e consentire un intervento progettuale unitario. L'obiettivo era applicare scelte progettuali a vere e proprie parti della città, considerando destinazioni d'uso, sistemi di traffico e relazioni con l'intera città come elementi di una soluzione architettonica unitaria. Gli esempi citati nell'ottava e ultima puntata mostrano il desiderio di superare la lottizzazione e le tipologie edilizie tipiche dell'Italia per creare rapporti tra i vari elementi che concorrono a formare una struttura urbana, inclusi sistemi di traffico, centri commerciali, scuole, tipologie abitative diverse, spazi per il gioco e lo sport.
Tra i casi analizzati, riportiamo: a Londra Thamesmead, il Brunswick Center e il Barbican; in Francia il Firminy-Vert. Il servizio ha seguito tale approccio di analisi: «Penso che vada scartato il rapporto residenza-attrezzature collettive (e tanto più quello residenza-fonti di lavoro) come antitesi compositiva (riflesso a sua volta di un'antitesi sociologica ed economicistica) e vada invece assunto come rapporto strutturale per la definizione di più ipotesi organizzative e formali della città contemporanea»[3] (Aymonino 1976, p. 276).
• Thamesmead (Londra): Questo progetto, situato a est di Londra su un'area ricavata da infrastrutture portuali – che attualmente verrà parzialmente abbattuto in base a un piano di rigenerazione mirato – è stato l'intervento più consistente programmato e in gran parte realizzato dall'intervento pubblico, interessando 60.000 abitanti. I sistemi di traffico, i centri di attrezzature e le scuole nei diversi gradi, le tipologie di abitazione, gli spazi per il gioco e lo sport e infine il rapporto con il fiume, avendo un fronte sul Tamigi di 4 km e numerosi canali interni. Il progetto aveva il proposito di riprodurre la complessità di un'area urbana con una "qualità diversa", assente nelle periferie ottocentesche, garantendo integrazione delle funzioni e delle destinazioni d'uso a prezzi accessibili. C'è da dire che un gruppo di architetti della Londra di quegli anni proveniva dai paesi del blocco sovietico, altri progettavano i loro edifici ispirandosi a quelli dell'edilizia popolare comunista inseguendo un nuovo collettivismo.
• Barbican (Londra): Costruito su un'area distrutta dai bombardamenti assai prossima alla City, il Barbican aveva l'ambizione di diventare una vera e propria parte di città interamente nuova, costruita su un progetto unitario che permettesse di integrare attrezzature e abitazioni in un'area pedonale. L'elaborazione del progetto iniziata nel 1955 prevedeva di ricomporre in un unico insieme le diverse numerose proprietà private in una forte densità di edificazione proposta dai progettisti. La sua centralità ha consentito la realizzazione di numerose attrezzature urbane (museo della città, scuole, teatro, scuola di musica) destinate non solo agli abitanti del quartiere.
• Firminy-Vert (Francia): Questo quartiere di edilizia economico-popolare, nella cittadina industriale di Firminy nella Francia centrale a 50 km da Lione, è un esempio di "progettazione unitaria" volta a garantire nuove abitazioni e il trasferimento di abitanti da vecchi quartieri operai. Il progetto si basa su una zona centrale con attrezzature sportive, casa della cultura, piscina e abitazioni che sfruttano il terreno garantendo aria e luce. L'intervento di Le Corbusier, in particolare con l'Unità di Abitazione e la Casa della Cultura e della Gioventù, ha enfatizzato l'integrazione di servizi essenziali all'interno delle residenze e la creazione di un polo culturale e sociale a servizio di tutta la cittadinanza. Aymonino stesso è apparso nel video per mettere in luce la problematica della "separazione dei finanzia-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135





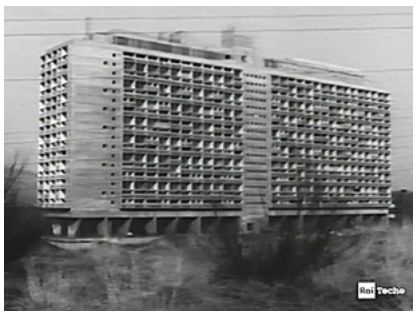


Fig. 7
Frame dell'ottava puntata del programma *L'insediamento urbano: l'unità di insediamento* (6/6/1974), Rai Teche.

Fig. 8
Carlo Aymonino nell'ottava puntata del programma *L'insediamento urbano: l'unità di insediamento* (6/6/1974), Rai Teche.

Fig. 9
Frame dell'ottava puntata del programma *L'insediamento urbano: l'unità di insediamento* (6/6/1974), Rai Teche.

menti" tra i ministeri, che aveva ostacolato la realizzazione di programmi unitari: in quel caso, la Casa della Cultura e lo stadio non erano stati collegati architettonicamente perché i fondi erano arrivati in momenti diversi e ripartiti in base al ministero di competenza.

• Brunswick Center (Londra): Questo complesso testimoniava come l'analisi della situazione urbana e la progettazione di una sua trasformazione potessero condurre a una dimensione esatta dei bisogni e a un uso corretto della tecnologia moderna all'invenzione di nuove forme coerenti con i problemi da risolvere. Un unico cantiere ha permesso la localizzazione di 1.650 abitanti, un centro commerciale, numerosi uffici, ristoranti, un cinema e garage per 900 posti macchina. Il tutto collegando le diverse componenti in una soluzione architettonica compatta che garantisce accessibilità e individualità agli alloggi.

Questi esempi parziali all'estero erano per Aymonino la dimostrazione di come potesse mutare il rapporto tra l'abitazione, i servizi e le attrezzature con vantaggi collettivi rilevanti. Chiaramente la città moderna secondo tale visione si poteva realizzare compiutamente se la proprietà privata del suolo veniva annullata e in presenza di un piano unitario di investimenti produttivi e sociali.

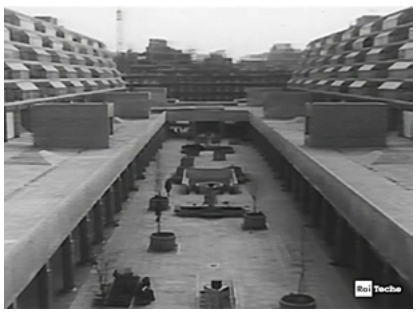
Ecco che quindi torna il concetto dell'utopia che, per Aymonino, in senso positivo e progressista, doveva ridare un carattere concreto alle città, salvando i centri storici con una prospettiva di carattere residenziale e non di sfruttamento o distruzione.

La città dunque non significa solo espansione, ma anche possibilità di riattrezzare il già edificato secondo un piano di investimenti nel tempo. Negli anni del Dopoguerra, nei centri storici delle città più importanti erano avvenuti investimenti speculativi che avevano espulso gli abitanti dei ceti più popolari privati per fare posto a nuove abitazioni privilegiate con uffici e negozi sofisticati. Questa operazione, partita durante la dittatura fascista, secondo Aymonino, a Roma aveva distrutto simboli della città, come Piazza Augusto Imperatore divenuto un enorme parcheggio intorno al rudere del mausoleo di Augusto con l'illusione della piazza come luogo di incontro e di vita. Non diversa era stata la destinazione del Colosseo, ridotta a un'enorme rotatoria per il traffico automobilistico.

Per Aymonino, un quadro complessivo di gestione politico-sociale della città e di controllo politico-tecnico degli investimenti urbanistici non poteva ignorare il centro storico. E la chimera in tal senso è stata Bologna, dove si è avuto l'obiettivo ambizioso di un intervento pubblico atto a garantire la stabilizzazione di tutta la popolazione, agendo sia nella ristrutturazione delle abitazioni, sia nella dotazione di attrezzature di base, interessando circa 3.000 abitanti. Si era anche provveduto a costruire case "di rotazione" nelle quali ospitare gli abitanti per la durata dei lavori di ripristino e restauro. Il mantenimento dei caratteri architettonici degli edifici, i portici, i tetti e le finestre e la ristrutturazione interna avevano permesso di utiliz-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135





Figg. 10, 11
Carlo Aymonino nell'ottava puntata del programma L'insediamento urbano: l'unità di insediamento (6/6/1974), Rai Teche

Fig. 12
Frame dell'ottava puntata del programma *L'insediamento urbano: l'unità di insediamento* (6/6/1974), Rai Teche.

zare meglio gli ambienti esistenti, di dotare ogni alloggio dei suoi servizi igienici, di destinare i piani terreni ad attività commerciali e ricreative.
Un altro esempio proficuo si era registrato nelle nuove costruzioni. Il Movimento Cooperativo Abitativo di Bologna ambiva a costruire una "città più Umana", sottratta alla speculazione edilizia che lasciava gli insediamenti urbani in balia di una crescita caotica senza freni. Il Movimento, con più di 90 anni di esperienza, prevedeva un'ampia partecipazione, con centinaia di soci. Era organizzato in un consorzio per la parte tecnica e in un'associazione per le scelte politiche, sostenuto dalla legge n. 167 del 1962 (e successivamente n. 865 del 1971) per l'edilizia economica popolare, che aveva permesso l'acquisizione di terreni a "prezzi fortemente inferiori a quelli del mercato" e la programmazione di opere di urbanizzazione primaria (strade, fognature, illuminazione, verde). Il tutto a costi vantaggiosi: ad esempio, alloggi di 100 m² costavano circa 7 milioni nel '68-'69, mentre, nel 1974, 10 milioni, circa il 50% in meno rispetto all'edilizia privata. A differenza di altri interventi di edilizia economica, si puntava a dare tutti i servizi sin da subito: verde di vicinato, parchi con attrezzature di gioco per bambini; autorimesse interrate per ogni alloggio; attrezzature collettive alla base degli edifici: sale riunioni, palestre, biblioteche; centri commerciali integrati; scuole di vari ordini localizzate strategicamente in base ai raggi di influenza e integrate nel tessuto residenziale. L'obiettivo del movimento era promuovere la partecipazione dei soci, arrivando all'autogestione urbanistica.
L'intervista realizzata agli architetti Masi e Morelli, e all'ingegner Tabanelli spiega meglio le modalità di realizzazione del tutto. Strutture collettive e integrazione con l'esistente, un tentativo di unire il nuovo insediamento con l'edilizia precedente salvaguardando edifici storici e valori affettivi ambientali del passato.
Secondo Aymonino, quindi, superare le utopie meramente tecnologiche e irrealizzabili è possibile a favore di un'utopia «legata alle possibilità concrete che oggi esistono».
Sicuramente il suo sguardo è stato rivolto all'uomo inteso nella persona con i suoi bisogni e le sue esigenze, una visione olistica che tiene conto di un benessere che sia prima di tutto mentale e psicologico, alleviando le difficoltà quotidiane con scelte mirate e funzionali. L'architettura a servizio del bene collettivo, promuovendo la sperimentazione: è questa la strada che percorre e il messaggio implicito che lancia ai suoi spettatori, rincorrendo forse le sue utopie.
Lo spirito critico e i modelli presentati con dettagliati apparati di immagini video rendono questi servizi televisivi pregiati contributi a testimonianza di un'epoca che si è conclusa con tutti i suoi risvolti sociali e antropologici. Nelle cui tracce, però, tra le pieghe di tali ricerche e nel profondo di una visione dettata dai condizionamenti politici e dall'imperante trasformazione sociale in corso, ritroviamo ancora validi e preziosi insegnamenti per la nostra contemporaneità.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135

La presenza di Carlo Aymonino in televisione ha segnato un passaggio decisivo nel modo di raccontare l'architettura al grande pubblico. La sua capacità di trasformare un tema tecnico in un racconto accessibile ha aperto una stagione in cui il progetto urbano entrava nelle case degli italiani, contribuendo a formare una nuova sensibilità civile. La televisione, in quegli anni, era un luogo di alfabetizzazione collettiva: parlare di città significava parlare di lavoro, mobilità, qualità della vita. Aymonino lo fece con una lingua chiara, mostrando plastici, modelli, interni, strade, quartieri. Questa scelta raccontava un'idea precisa: l'architettura è un bene comune, riguarda tutti, deve essere compresa da tutti.

Questa esperienza ha lasciato un'eredità culturale profonda. Ha insegnato che il progetto non è solo disegno ma interpretazione del presente, lettura dei bisogni, capacità di orientare lo sviluppo sociale. Le puntate in televisione hanno rappresentato un'occasione preziosa nella quale per la prima volta la città è stata mostrata come un organismo complesso e non il solito sfondo alla vita quotidiana. È in questo dialogo tra ricerca e società che l'opera di Aymonino trova il suo significato più profondo.

Oggi il ruolo che negli anni Settanta apparteneva alla televisione viene svolto da nuovi strumenti. I linguaggi digitali consentono una diffusione ampia e immediata, capace di superare le barriere tecniche che spesso rendono l'architettura un campo riservato agli specialisti. I social, se usati con consapevolezza, possono diventare luoghi di confronto critico: brevi video, mappe animate, immagini di cantiere, spiegazioni essenziali sul rapporto tra spazi e comportamenti collettivi permettono di riportare la città dentro la discussione pubblica. Si possono mostrare processi, non solo risultati, e rendere comprensibili le ragioni delle scelte. Molti architetti stanno già sperimentando queste forme di racconto: spiegano la logica di una sezione, il valore di una strada pedonale, il significato di un intervento di recupero. Raggiungono studenti, cittadini, amministratori, creando una cultura condivisa dello spazio. È una continuità ideale con l'intuizione di Aymonino: la conoscenza come strumento di emancipazione.

Note

[1] «La scelta del tema è in diretta relazione con le nostre ricerche precedenti, sia per quanto riguarda la formazione e lo sviluppo della città moderna e contemporanea, sia per quanto riguarda le tesi da noi formulate sulla progettazione architettonica in rapporto alle strutture urbane». Il testo segue con l'indicazione delle ricerche su cui il tema si fonda. (Gruppo Architettura 1971).

[2] Si riportano di seguito i titoli delle otto puntate con le date della messa in onda: L'insediamento urbano: *La casa* (6/4/1974); *L'insediamento urbano: L'unità di abitazione* (20/04/1974); *L'insediamento urbano: Istruzione e abitazione* (2/05/1974); *L'insediamento urbano: La casa e le fonti di lavoro* (9/5/1974); *L'insediamento urbano: La casa e i trasporti* (16/05/1974); *L'insediamento urbano: L'assetto territoriale* (30/05/1974); *L'insediamento urbano: Utopie e possibilità* (4/6/1974); *L'insediamento urbano: l'unità di insediamento* (6/6/1974). I video sono depositati presso l'archivio RAI Teche.

[3] Questa affermazione è accompagnata, nello stesso capitolo, con la rappresentazione del complesso di Barbican del 1959 per 6.500 abitanti (architetti Chamberlin, Powell e Moya) posto in relazione con il complesso residenziale del Gallaratese a Milano realizzato dallo stesso Aymonino del 1970 per 2.500 abitanti. I progetti sono documentati graficamente e affiancati (Aymonino 1976).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1135

Bibliografia

«Casabella» (1980) – *Pesaro: architettura e gestione della città*, in numero monografico, a. XLIV, n. 456

AYMONINO C. (1975) – *Il significato della città*. Laterza, Bari.

ID. et al. (1976) – "Piano Particolareggiato del Centro storico di Pesaro". Controspazio, 2, (marzo-aprile).

BOCCHI R. et al. (1978) – *L'abitazione*. Cluva Editore, Venezia.

CINA C. et al. (1977) – *Il dibattito architettonico in Italia. 1945-1975*, Bulzoni, Roma.

COMUNE DI PESARO (1974) – *Il piano particolareggiato del Centro Storico di Pesaro*. Mostra e catalogo a cura di Mauro Lena.

GRUPPO ARCHITETTURA (1971) – *Per una ricerca di progettazione 3 (a.a. 1970-71), Il ruolo dell'abitazione nella formazione e nello sviluppo della città moderna e contemporanea. Elaborazioni e alternative della cultura architettonica*, con Scritti di Aymonino, Burelli, Fabbri, Lena, Panella, Polesello e Villa, IUAV, Venezia.

ID. (1972) – "Per una ricerca di progettazione 5 (a.a. 1972-73)". *Rapporto abitazioni, servizi, attrezzature. Trasformazione delle aree centrali delle città*, IUAV, Venezia.

PANELLA R. (1976) – "L'ottica di un'urbanistica operativa". In: "Il Piano Particolareggiato per il Centro storico di Pesaro", Controspazio, 2 (marzo-aprile).

Riccarda Cantarelli, architetto, professore associato in Composizione architettonica e urbana presso l'Università IUAV di Venezia, dottore di ricerca, insegna Progettazione architettonica nel Dipartimento di Culture del progetto ed è membro del consiglio di curriculum in Composizione architettonica della Scuola di dottorato Iuav. Ha avviato la sua attività di ricerca con il prof. Antonio Acuto alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, per approdare poi a Venezia, dove, a partire dalla lezione di alcuni maestri quali Carlo Aymonino e Raffaele Panella (coi quali ha collaborato) ha intrapreso un percorso che mira a costituire una teoria del progetto e delle tecniche di recupero della città consolidata che includa le sollecitazioni dell'attualità e ribadisca la necessità degli strumenti compositivi tra tradizione, invenzione e innovazione tecnica.Tra i suoi studi su architettura e progettazione: *Luoghi comunitari. Spazio e società* (2010), *Raffaele Panella. L'università di Bologna al Navile e altri progetti emiliani* (2010), *L'Architettura dell'edificio Mercato* (2012), *Raffaele Panella. L'architettura del molteplice* (2012), *Fornovo di Taro. Piano strategico del territorio* (2012), *Venezia dall'alto* (2014, tradotto in francese e tedesco), *Palmanova forma spazio architettura* (2019). È tra i curatori del volume *Gianugo Polesello. Un maestro del Novecento* (2019).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

Enrico Prandi

Prove multimediali di trasmissione dell'architettura. Sei programmi televisivi italiani tra pedagogia pubblica e cultura disciplinare.

Abstract
Il contributo ricostruisce sei programmi televisivi RAI dedicati all'architettura e alla città, trasmessi tra il 1954 e il 1985: *La casa dell'uomo* (1954) di Ernesto N. Rogers; *L'uomo e la città* (1968) di Vittorio Gregotti; *Dentro l'architettura* (1974) di Mario Manieri Elia; *L'insediamento urbano* (1974) di Carlo Aymonino; *La tradizione ritrovata* (1983-84) di Aldo Grasso, Fulvio Irace e Giampiero Viola; *L'utopia urbana* (1984–85) di Carlo Doglio. A questi si aggiunge l'esperienza di *Teleroma56*, emittente televisiva fondata da Bruno Zevi nel 1976 come parte della sua idea di Università dell'aria. Attraverso l'analisi sistematica delle puntate e il confronto con la produzione teorica coeva dei rispettivi autori, l'articolo propone una lettura comparativa dei programmi come indicatori di altrettante stagioni della cultura architettonica italiana e della televisione. Ne emerge che la televisione non è mai per questi protagonisti un medium alternativo alla rivista o al libro, ma uno spazio di elaborazione pubblica in tempo reale degli stessi temi che vanno sistematizzando nei testi scritti.

Parole Chiave
Architettura e televisione — Pedagogia pubblica — Università dell'aria



Fig. 1
Copertina del primo numero del "Radiocorriere". 1, 1954, settimana dal 3 al 9 gennaio.

Si potrebbe rimanere un po' spiazzati nel vedere nomi come Ernesto Rogers, Ludovico Quaroni, Giuseppe Samonà, Carlo Aymonino, Costantino Dardi, Manfredo Tafuri, per citarne alcuni, tra le pagine di un rotocalco. Eppure il Radiocorriere – la guida settimanale ai programmi RAI – ospitava con la stessa disinvoltura le rubriche di architettura, i concerti musicali e l'attualità. In altre parole c'è stato un tempo in cui la televisione era un – o forse il – mezzo di trasmissione culturale anche architettonica. La riflessione teorica sulla televisione come *medium* culturale attraversa quasi un secolo di studi, intrecciando diverse discipline come filosofia della comunicazione, storia dei media e critica culturale. Il punto di partenza ineludibile resta comunque il pensiero di Marshall McLuhan, che con *Understanding Media* (1964) rovesciò il senso comune sulla televisione affermando che non è il contenuto trasmesso a definire l'impatto di un *medium*, ma la sua stessa struttura comunicativa. Per McLuhan ogni *medium* va studiato in base ai criteri strutturali con cui organizza la comunicazione, poiché è proprio questa struttura a renderlo non neutrale, capace di suscitare negli utenti determinati comportamenti e modi di pensare. La televisione, in questa prospettiva, non è semplicemente un contenitore di programmi, ma un ambiente che trasforma i modi della percezione collettiva.
Su questo fondamento si è sviluppata successivamente una tradizione critica che, nella seconda metà del Novecento, ha progressivamente rivendicato alla televisione uno statuto culturale pieno, sottraendola alle letture meramente ideologiche o alla condanna elitaria. In Italia, questa operazione è stata condotta con rigore e continuità soprattutto da Aldo Grasso, che ha fondato una storiografia televisiva capace di dialogare con la *Kulturkritik* senza abdicare all'analisi testuale (Grasso 2013). Attraverso la storia dei

suoi programmi, telegiornali, varietà, eventi sportivi, fiction, talk show, la televisione racconta oltre settant'anni di storia del paese e degli italiani che li hanno visti, commentati e vissuti (Grasso, Barra, Penati 2019). Ed è in questa prospettiva che vogliamo riflettere sull'architettura in televisione coscienti del fatto che quest'ultima non è specchio passivo della società, ma piuttosto agente attivo nella sua costruzione. Accanto a Grasso, Peppino Ortoleva (1989) ha approfondito la dimensione storica e sistemica del *medium*, mettendo in luce come la televisione sia divenuta quasi subito una componente centrale del sistema dei media, capace – grazie alla sua onnivora capacità di assorbimento – di dialogare con l'infanzia anche in età prescolare e di socializzare gli individui alle diverse forme di comunicazione. È questa vocazione totalizzante che ha reso la televisione, per decenni, il principale canale di trasmissione della cultura al di fuori dei circuiti accademici e istituzionali tradizionali.

Fin dal 3 gennaio 1954, giorno del debutto delle trasmissioni RAI, la televisione si è misurata con la questione fondamentale della legittimità di un medium a vocazione popolare nel veicolare contenuti "alti", scontrandosi con la diffidenza, per non dire l'ostracismo, di una parte consistente di critici e intellettuali. Questa tensione – tra divulgazione e cultura disciplinare, tra accessibilità e profondità – costituisce la costante strutturale attorno a cui si organizza ogni discorso televisivo di ambizione culturale ed organizzata, ed è in questa tensione che si collocano i programmi di architettura oggetto del presente saggio.

Naturalmente, come tutti i media che hanno costituito prima una rivoluzione, anche la televisione ha subito successivamente un'evoluzione – o forse un'involuzione – fino a essere progressivamente superata da nuove forme di fruizione audiovisiva. È Umberto Eco (1983), a fornire la prima geografia critica di questa trasformazione: con il termine "neotelevisione" egli coglie il passaggio a una televisione che «sempre meno parla del mondo esterno» e che invece "parla di se stessa e del contatto che sta stabilendo col proprio pubblico", cercando di trattenere lo spettatore non con i contenuti ma con la propria presenza autoreferenziale. La distinzione tra "paleotelevisione", quella delle origini, con la sua vocazione pedagogica e il suo servizio pubblico esplicito, e "neotelevisione" commerciale e generalista segna una prima, decisiva frattura. Una terza fase, la cosiddetta "post-televisione" (Missika 2007), si afferma dal 2007 con l'avvento delle piattaforme digitali (Netflix, 2007 in USA e 2012 in Europa), quando la tv di flusso tipica della neotelevisione si frammenta in una miriade di flussi personalizzati.

In ogni caso, parlare di "fine della televisione" (Missika 2007) sarebbe prematuro in quanto se è vero che il mezzo sta attraversando una fase di ridefinizione, cercando di integrarsi con il digitale e con nuove modalità di fruizione è altrettanto palese che il bisogno di trasmissione culturale che la paleotelevisione aveva assunto come missione istituzionale non si è dissolto con essa, ma attende ancora una risposta adeguata. In questo quadro la questione della trasmissione culturale si ripropone con urgenza: se la paleotelevisione, quella RAI delle origini che qui ci interessa, aveva una progettualità editoriale esplicita, fondata su un'idea alta e condivisa di cultura pubblica, il suo progressivo svuotamento verso l'intrattenimento commerciale prima, e verso la frammentazione digitale poi, apre un vuoto difficilmente colmabile. Il corpus di programmi di architettura analizzato in questo studio appartiene interamente a quella prima stagione: un'esperienza irripetibile di trasmissibilità culturale disciplinare che merita di essere riconosciuta e studiata nella sua specificità storica.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204


22.30 RAITRE

Delta speciali

Giorgio Ciucci intervista l'architetto Ludovico Quaroni (foto) che da cinquant'anni opera in Italia e all'estero. Quaroni parla della sua ricerca di un costante rapporto fra architettura e urbanistica nella realizzazione dei grandi complessi urbani: un rapporto che è applicazione delle regole del costruire architettonico desunte dalla storia stessa delle città; l'esempio di Roma e di Tunisi.

Fig. 2
Ludovico Quaroni intervistato da Giorgio Ciucci, Mercoledì 12 giugno 1985 (Radiocorriere).

6 programmi + 1 rete televisiva

Nell'arco di trent'anni, dal gennaio 1954 al gennaio 1985, la Radiotelevisione italiana ha ospitato almeno sei programmi interamente dedicati all'architettura e alla città. Ciò non significa che l'architettura sia stata relegata solo a queste singole esperienze: anzi, ricercando con la facilità dei database le parole chiave negli indici del *Radiocorriere* (la nostra principale fonte di informazioni) si può registrare una presenza molto più capillare di quanto si potrebbe supporre. Nomi come Ludovico Quaroni[1], Giuseppe Samonà[2], Giancarlo De Carlo[3], Paolo Portoghesi[4], Renzo Piano[5], Manfredo Tafuri[6], Carlo Scarpa[7], Bruno Zevi[8], solo per citarne alcuni, compaiono con sorprendente regolarità anche in rubriche non specialistiche, come ospiti di singole puntate o protagonisti di conversazioni di considerevole durata – emblematica, in questo senso, quella tra Giuseppe Samonà e Leonardo Benevolo in occasione dell'uscita di un libro del primo. Fa riflettere, non a caso, anche solo il fatto che esistessero rubriche di presentazioni editoriali di durata considerevole (anche 45 minuti) in cui sono passati tutti i libri più importanti dell'epoca: da *L'urbanistica all'avvenire delle città negli stati europei* o *Teorie e storia dell'architettura*. Insomma, l'architettura era molto presente come disciplina in grado di affrontare i problemi dell'ambiente ma anche come fatto culturale tant'è che l'architetto, intellettuale e uomo di cultura, era chiamato a esprimere opinioni anche al di fuori delle spere di sua specifica competenza. Ciò fa riflettere rispetto a un presente in cui l'architettura non riesce più a occupare quel ruolo all'interno della società civile (non solo in televisione). Marco Biraghi (2019), ha diagnosticato con precisione questa involuzione: da figura capace di proporre della città e della società una visione complessiva e critica, l'architetto è diventato prevalentemente esecutore di progetti, perdendo quella capacità di «interpretazione del mondo» che ne aveva fatto, da Alberti a Rossi, un intellettuale pubblico a pieno titolo. La selezione che qui si propone è più restrittiva, e per questo più significativa. Le sei esperienze prese in esame sono le uniche che, per peso e continuità – non episodi singoli, ma vere e proprie rassegne strutturate in più puntate –, offrono lo spunto per un discorso analitico sull'uso della televisione come strumento di divulgazione dell'architettura.

Tab. 1
Le sei rassegne sull'architettura analizzate.

Anno	Titolo	Curatori	Rete	n.
1954	La casa dell'uomo	E.N. Rogers + collaboratori	RAI (unico canale)	9
1968	L'uomo e la città	Vittorio Gregotti, Emilio Battisti	RAI (unico canale), Sapere	10
1974	Dentro l'architettura	Mario Manieri Elia	RAI Primo canale, scolastiche	10
1974	L'insediamento urbano	Carlo Aymonino	RAI Primo canale, scolastiche	9
1983–84	La tradizione ritrovata	Aldo Grasso, Fulvio Irace	RAI Tre	6
1984–85	L'utopia urbana	Carlo Doglio e Centro OIKOS	RAI Tre	10

Vengono prese in considerazione alcune importanti esperienze di programmi culturali come *La Casa dell'Uomo* di Ernesto N. Rogers, 9 puntate trasmesse tra gennaio e luglio 1954, *L'uomo e la città* di Vittorio Gregotti, 10 puntate trasmesse tra febbraio e aprile del 1968; *Dentro l'Architettura* di Mario Manieri Elia, 10 puntate trasmesse tra gennaio e aprile 1974; *L'insediamento urbano* di Carlo Aymonino 8 puntate trasmesse tra aprile e giugno del 1974, *La tradizione ritrovata* di Aldo Grasso e Fulvio Irace, 6 puntate trasmesse tra dicembre 1983 e gennaio 1984 e *L'utopia urbana* di Carlo Doglio, 10 puntate trasmesse tra novembre 1984 e gennaio 1985.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

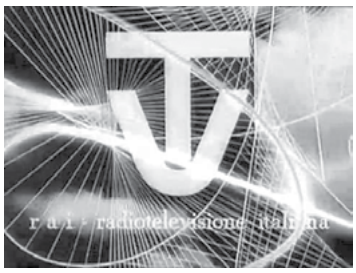




Fig. 3-4
Tito Varisco, in collaborazione con Erberto Carboni, Composizione di geometrie proiettive a forma libera, 1954.



TV TELEVISIONE TV

17.30 **Visita allo Zoo di Roma**
20.45 **Telegiornale**
21 — **Una risposta per voi**
Colloqui di Alessandro Cutolo con gli spettatori
21.20 **PASSO D'ADDIO**
Con la partecipazione della compagnia di rivista della TV
Orchestra diretta da Giampiero Boneschi
Regia di Mario Landi

Per essere esatti si sarebbe dovuto dire «passo d'arrivederci», ma la formula è quella e va rispettata. Passo d'addio, dunque, di coloro che per tante settimane hanno dato vita agli spettacoli di rivista alla televisione portando musica e buonumore nelle vostre case. Passo d'addio, ma arrivederci presto.

22.30 **La casa dell'uomo**
I grattacieli
A cura dell'architetto Paolo Antonio Chessa

L'argomento è di vivissima attualità. In molte città italiane le snelle sagome dei grattacieli stanno al centro di discussioni animate dalle due «fazioni»: i fautori del verticale ed i sostenitori del tradizionale. L'architetto Chessa farà il punto della situazione.

22.50 **Replica Telegiornale**

(Foto Cali)
Uno dei grattacieli di via Dante a Genova. Il problema dei grattacieli costruiti in varie città italiane è presentato nella trasmissione delle ore 22.30

Fig. 5
La casa dell'uomo, a cura di Ernesto Rogers, 1954. Puntata: I grattacieli a cura di Paolo Antonio Chessa (Radiocorriere)

A queste, tutte trasmesse dalla RAI, va affiancata un'esperienza del tutto particolare come la fondazione (e direzione) ad opera di Bruno Zevi di *TeleRoma56*, emittente libera privata che dal 1976 trasmesse spesso contenuti sull'architettura pur senza una programmazione fissa e ad oggi verificabile. Al fine di valutare gli obiettivi divulgativi, delle trasmissioni si esamineranno le caratteristiche e l'articolazione oltre che produrre un'analisi critica che mette in relazione i contenuti televisivi ai relativi studi teorici compiuti dai curatori.

La casa dell'uomo (1954)

Il 17 gennaio 1954, quattordici giorni dopo l'avvio delle trasmissioni televisive regolari della RAI, va in onda la prima puntata di *La casa dell'uomo*, a cura di Ernesto N. Rogers. Il titolo, evidentemente, stabilisce una continuità esplicita con la direzione della rivista «Domus» che Rogers intraprese nel 1946-47. La rubrica si svolge per nove puntate documentate, con una struttura redazionale collettiva: oltre a Rogers (17 gennaio e 27 aprile), curano le puntate Tito Varisco (21 febbraio), Carlo De Carli (14 marzo) e Paolo Antonio Chessa (27 maggio e 29 luglio). È opportuno comprendere chi erano gli altri collaboratori della rubrica. Tito Bassanesi Varisco (1915-1998) è un architetto milanese, attivo nell'orbita della cultura architettonica milanese autore del progetto vincitore per la sede del Gruppo Rionale Fascista "Crespi" di corso Sempione, e progettista insieme ad altri dei Quartieri INA-Casa Harar-Dessié (1951-55), Forlanini (1956-62) e Feltre (1957-61). Due elementi lo collocano con precisione nel contesto delle puntate: il primo è la sua appartenenza al Movimento Arte Concreta (MAC) insieme a Mariani, Menghi, Paccagnini, Perogalli, Ravegnani, Viganò, Zanuso, un movimento che si faceva portatore di un'istanza di rinnovamento in grado di superare il monopolio del razionalismo-funzionalismo verso una sintesi più dialettica tra le arti la cui influenza appare evidente nei progetti dello stesso Varisco del condominio di viale Molise e nel garage di via De Amicis; il secondo, è costituito dalla struttura grafica che apriva le trasmissioni televisive realizzata appositamente da Tito Varisco, in collaborazione con Erberto Carboni, per la RAI (la "Composizione di geometrie proiettive a forma libera" sullo sfondo di nuvole e accompagnata dalla musica del Guglielmo Tell di Rossini). In altre parole, Varisco è l'autore della sigla d'apertura della RAI, l'immagine con cui la televisione italiana cominciava ogni giorno le trasmissioni.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

Tab. 2
Le 9 puntate di *La casa dell'uomo* (RAI canale unico, 1954). Fonte: Radiocorriere nn. 3, 8, 11, 17, 21, 23, 25, 27, 30/1954.

N.	Data	Titolo puntata	Curatore
1ª	Dom. 17 gen 1954, 19.00	Antico e moderno	Ernesto N. Rogers
2ª	Dom. 21 feb 1954, 18.50	Evoluzione dell'architettura in Russia	Tito Varisco
3ª	Dom. 14 mar 1954, 17.00	L'arredamento della casa	Carlo De Carli
4ª	Mar. 27 apr 1954, 17.30	Alcune riviste di architettura in Italia	Nathan Rogers
5ª	Gio. 27 mag 1954, 18.00	Architettura razionale / Architettura organica	Paolo A. Chessa
6ª	Mar. 8 giu 1954, 18.10	(titolo non indicato) solo "La Casa dell'uomo" (nda)	—
7ª	Lun. 21 giu 1954, 22.30	Sopravvivranno le nostre città?	—
8ª	Gio. 8 lug 1954, 22.20	(titolo non indicato)	—
9ª	Gio. 29 lug 1954, 22.30	I grattacieli	Paolo A. Chessa

Che sia lui a curare la seconda puntata de *La casa dell'uomo* non è casuale ma una conferma ulteriore della densità culturale del progetto rogersiano. Carlo De Carli (1910-1999) è architetto e designer milanese, laureato al Politecnico di Milano nel 1934, e dal 1948 inizia a collaborare ai corsi di Architettura degli interni, Arredamento e Decorazione tenuti da Gio Ponti nell'ateneo milanese. Nel 1954 vince il primo Compasso d'Oro della storia con la "sedia 683" prodotta da Cassina, e nello stesso anno riceve anche il premio *Good Design* del MoMA di New York. Nello stesso anno De Carli è anche membro della Giunta Esecutiva della *X Triennale di Milano* ruolo che gli varrà anche la partecipazione ad una trasmissione televisiva specifica[9]. La puntata *L'arredamento della casa* non è da intendersi come una concessione divulgativa al grande pubblico domenicale, ma il momento in cui Rogers porta in televisione il tema che stava dividendo e ridefinendo la cultura architettonica italiana: il confine (o la continuità) tra architettura, arredo e oggetto d'uso e De Carli costituisce la figura ideale in quel momento per quel tema. In altre parole la televisione elabora in pubblico, in tempo reale, un dibattito disciplinare che stava prendendo forma nelle riviste e nelle istituzioni culturali milanesi e Rogers lo chiama in televisione nell'anno in cui De Carli è al culmine della visibilità disciplinare. Paolo Antonio Chessa (1922-1981) è un architetto della generazione immediatamente successiva a Rogers – ha trent'due anni quando cura le due puntate televisive del 1954. Nel 1946, insieme a Vico Magistretti e Mario Tedeschi, partecipa al concorso nazionale per le case ai reduci d'Africa nel nascente quartiere QT8 di Milano, progettando soluzioni che sperimentano tipologie nuove nel segno del dibattito sulla casa razionale dei CIAM degli anni Trenta. È dunque fin dagli esordi un professionista inserito nel milieu della ricostruzione milanese e nella rete rogersiana. Inoltre la sua visibilità internazionale è documentata da un profilo sulla rivista americana *Interiors* in cui vengono descritte alcune opere di architettura, interni e arredi nonché il progetto per l'ampliamento del teatro Carlo Felice a Genova del 1950 (Fiske 1952). La presenza su una rivista americana nel 1952 – due anni prima delle puntate televisive – testimonia di una figura già riconosciuta oltre i confini italiani, e il suo essere stato chiamato da Rogers per ben due puntate ne conferma il peso nel dibattito del momento. Le due puntate affidate a Chessa sono le più teoricamente cariche dell'intera serie. *Architettura razionale / Architettura organica* (27 maggio) mette in scena la grande frattura disciplinare del dopoguerra italiano: quella tra la tradizione razionalista – con i suoi riferimenti a Gropius, Mies, Le Corbusier – e il movimento organico di Bruno Zevi, che dal 1945 con la fondazione

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204



Fig. 6
L'ormeggio al continente, puntata di *Habitat* dedicata al Concorso per l'attraversamento stabile dello Stretto di Messina, venerdì 27 novembre 1970 (Radiocorriere n. 47, pp. 112-114). Intervengono Ludovico Quaroni e Pier Luigi Nervi.

dell'APAO e con *Verso un'architettura organica* aveva aperto un fronte polemico durissimo contro il razionalismo ortodosso. Nel 1954 quella contesa era tutt'altro che risolta in quanto Rogers la stava gestendo sulle pagine di *Casabella-Continuità* con la sua politica editoriale inclusiva, e affidare il tema a un giovane come Chessa – non uno dei capiscuola ma un interlocutore della generazione seguente – è un gesto editorialmente preciso. *I grattacieli* (29 luglio) è altrettanto carica di significato contingente. Nel 1954 viene avviata la progettazione esecutiva del Grattacielo Pirelli di Gio Ponti, e tra il 1952 e il 1955 viene portato a termine il progetto definitivo della Torre Velasca dei BBPR. La puntata sui grattacieli va in onda nel luglio 1954, cioè esattamente nel momento in cui Milano sta decidendo il suo profilo verticale futuro, con due proposte radicalmente diverse – il "grattacielo" internazionalista di Ponti e la "Torre" Velasca contestuale di Rogers – che incarnano le stesse tensioni del dibattito razionale/organico della puntata precedente. Non è stato possibile reperire informazioni su tre puntate, quelle di martedì 8 giugno 1954, ore 18., di lunedì 21 giugno 1954, ore 22.30 e di giovedì 8 luglio 1954, ore 22.20: la prima viene segnalata solo con il titolo generale della rassegna *La casa dell'uomo* (ma manca titolo e curatore della puntata) ed è probabile che sia una puntata introduttiva; nella seconda è presente solo il titolo *Sopravvivranno le nostre città?* senza curatore, mentre la terza non presenta nessun riferimento.
È da sottolineare che Rogers al momento della messa in onda della trasmissione aveva da poco assunto la direzione di «Casabella-continuità» (con il numero 199 del dicembre 1953-gennaio 1954), la rivista che lui rifonda e ricostruisce con la collaborazione di più autori. È ipotizzabile che tale impostazione gli abbia fatto concepire il programma televisivo con una sovrapposizione metodologica (una rubrica televisiva a più voci, come Casabella) e tematica. Il confronto tra i temi televisivi e gli scritti rogersiani coevi rivela una sovrapposizione sistematica. La puntata *Antico e moderno* del 17 gennaio 1954 è contemporanea alla settimana con l'editoriale *Continuità* (Casabella n. 199, gennaio 1954) e anticipa di tredici mesi il testo fondatore *Le preesistenze ambientali e i temi pratici contemporanei* (Casabella n. 204, febbraio-marzo 1955). Così come l'incipit di «Casabella-continuità», la rassegna televisiva inizia con il tema più caro a Rogers ossia il rapporto tra antico e moderno. Segue la puntata *Evoluzione del-*

l'architettura in Russia del 21 febbraio 1954 che si inserisce in una traiettoria culturale precisa che attraversa l'intera cerchia rogersiana e milanese degli anni Cinquanta. L'interesse per l'URSS in quel momento non è solo architettonico ma politico-culturale nel momento in cui il PCI italiano e gli intellettuali di sinistra guardano all'URSS post-staliniana con speranza riformista. Che Rogers inserisca questo tema nelle primissime settimane di vita della televisione italiana, e della sua stessa direzione di Casabella, è un gesto culturalmente denso e non casuale. La terza puntata è di nuovo curata da Rogers stesso e riguarda un tema *Alcune riviste di architettura in Italia* del 27 aprile 1954, che coincide esattamente con l'ambito in cui Rogers era il maggiore protagonista vivente come direttore di «Casabella-continuità», ex direttore di *Domus*, conoscitore diretto di *Architectural Review*, *Architectural Forum*, *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Portare questo tema in televisione nel 1954 significa fare della televisione stessa una sorta di meta-rivista: uno spazio dove la cultura disciplinare riflette sui propri strumenti di trasmissione. A suggellare questa ipotesi c'è anche l'interesse costantemente percorso da Rogers di riflettere sulla trasmissione della cultura architettonica attraverso i canali della critica e quindi anche delle riviste. L'analogia più calzante è probabilmente l'articolo *Pretesti per una critica non formalistica* pubblicata su *Casabella-Continuità* n. 200, feb-mar. 1954 e poi confluito in *Esperienza dell'architettura*, sotto il titolo di *Tradizione e talento individuale*, in cui Rogers riflette esplicitamente sul ruolo delle riviste come strumenti di formazione e dibattito.
La puntata *Sopravvivranno le nostre città?* sembra essere esattamente la trasposizione televisiva del tema del CIAM IV del 1933, il Congresso della "città funzionale" tenuto a bordo della motonave Patris tra Marsiglia e Atene, di cui Sert pubblicò il libro *Can Our Cities Survive?* nel 1942 sotto il marchio di Harvard University Press la versione angloamericana della Carta di Atene, parallela alla versione lecorbuseriana (*La Charte d'Athènes*, pubblicata sempre nel 1942-1943 a Parigi). Nel periodo di messa in onda della trasmissione Rogers e Sert stanno preparando il volume collettivo *Il cuore della città*, (1955) che documenta il CIAM VIII tenutosi a Hoddesdon in Inghilterra nel 1951.
Il *Radiocorriere* pubblica a circa un anno dall'avvio un articolo redazionale che valuta positivamente la serie: «La casa dell'uomo ha anch'esso superato la prova, mettendo a contatto i telespettatori con gli studiosi più progrediti, e i creatori più felici con le opere più celebri e quelle più discusse.»[10]

L'uomo e la città (1968)
Nel febbraio 1968 Vittorio Gregotti avvia il secondo ciclo della rubrica *Sapere* (Rai Canale nazionale) con la serie *L'uomo e la città*, in collaborazione con Emilio Battisti e la realizzazione di Antonio Moretti. La serie conta dieci puntate trasmesse il mercoledì sera alle 19.15-19.30, con repliche il lunedì a mezzogiorno[11]. Silvano Giannelli (1968), coordinatore della rassegna *Sapere*, presenta il secondo ciclo della rubrica, precisando che si rivolge

> a un pubblico popolare indifferenziato, composto soprattutto da adulti, ossia un pubblico al cui grado di istruzione corrisponde piena maturità civile e psicologica», e che la rubrica aveva già registrato «un indice di gradimento medio attorno a 70, con frequenti punte a 80».

Gregotti è coadiuvato da Emilio Battisti, architetto allievo di Gregotti ed ai tempi della trasmissione assistente ordinario al Politecnico di Milano.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

A differenza delle trasmissioni di Rogers del 1954, il *Radiocorriere* non riporta titoli per le singole puntate della rassegna che è concepita come un unico discorso progressivo in dieci episodi, non come una sequenza di temi autonomi. In attesa di un approfondimento specifico sulla visione delle puntate, si può supporre che ciò sia coerente con la struttura de *Il territorio dell'architettura* il testo che Gregotti aveva pubblicato due anni prima e che la serie potrebbe aver portato in televisione.
Se così fosse, la serie televisiva sarebbe il canale di diffusione popolare di una teoria elaborata nel libro. L'assenza di titoli per singola puntata è essa stessa un dato interpretativo in quanto Gregotti non concepisce la serie come una successione di argomenti autonomi, ma come un unico discorso progressivo – esattamente come *Il territorio dell'architettura* è un unico saggio suddiviso per capitoli.

Dentro l'architettura (1974)

Nel gennaio del 1974 va in onda *Dentro l'architettura*, un programma di Mario Manieri Elia e Giuseppe Miano, a cura di Anna Amendola, con la collaborazione di Mariella Serafini e la regia di Maurizio Cascavilla. Si tratta di una serie di dieci puntate destinata alle scuole superiori, nell'ambito delle trasmissioni scolastiche pomeridiane (ore 16.40). È l'unico programma tra quelli esaminati di taglio dichiaratamente storico,

Tab. 3
Le 10 puntate della trasmissione *Dentro l'architettura* (RAI Primo canale, trasmissioni scolastiche). di Mario Manieri Elia e Giuseppe Miano, a cura di Anna Amendola, con la collaborazione di Mariella Serafini e la regia di Maurizio Cascavilla Fonte: Radiocorriere nn. 14-23.

N.	Data	Titolo
1ª	Gio 24 gennaio 1974, 16.40	Le Piramidi di Gizah presso il Cairo
2ª	Gio 31 gennaio 1974, 16.40	Il Ponte di Brooklin a New York
3ª	Gio 7 febbraio 1974, 16.40	Il Museo Solomon R. Guggenheim di New York
4ª	Gio 14 febbraio 1974, 16.40	La chiesa di Santa Sophia a Costantinopoli
5ª	Gio 21 febbraio 1974, 16.40	La reggia di Versailles presso Parigi
6ª	Gio 2 marzo 1974, 16.40	Il colonnato di Piazza San Pietro in Roma
7ª	Gio 7 marzo 1974, 16.40	Complesso di abitazioni operaie Karl Marx Hof a Vienna
8ª	Gio 14 marzo 1974, 16.40	La Rotonda palladiana a Vicenza
9ª	Gio 21 marzo 1974, 16.40	Il World Trade Center di New York
10ª	Gio 28 marzo 1974, 16.40	Conclusione

alla scala del singolo monumento, come il titolo stesso, nella sua precisione quasi didascalica, già annuncia. L'approccio è quello del "monumento eccezionale" a scala mondiale (Piramidi di Giza, Brooklyn Bridge, Guggenheim di Wright, Santa Sofia, Versailles, colonnato berniniano di San Pietro, Villa Rotonda palladiana, World Trade Center) che privilegia l'unicità iconica e la leggibilità immediata per un pubblico generalista televisivo, senza ambizioni di analisi tipologica o urbana, con alcuni precisi inserimenti di attualità dati in alcuni casi dalla contingenza: il Karl Marx Hof di Vienna (7 marzo), l'unica puntata dedicata all'edilizia residenziale sociale del Novecento sollecitata dal clima di interesse che la critica marxista di quegli anni riservava al simbolo della politica abitativa della Vienna Rossa; il Guggenheim di Wright che introduce il tema dell'architettura contemporanea americana; il World Trade Center di New York che appena inaugurato nel 1972-73 è quasi una cronaca del presente.
Tutto ciò riflette esattamente il profilo degli autori: Manieri Elia (1929-2011) era infatti storico dell'architettura con una formazione fortemente orientata alla storia della città e dell'architettura internazionale – i suoi libri su Sullivan, Burnham, Morris, il dopoguerra USA sono tutti lavori di storia dell'architettura a scala mondiale. Dove Rogers ragionava per temi e Gregotti per categorie territoriali, Manieri Elia entra nell'oggetto architet-

tonico con lo strumento della storia: una postura critica diversa, che riflette una diversa idea di trasmissione culturale.

L'insediamento urbano (1974)

Nello stesso anno, tra aprile e giugno 1974, Carlo Aymonino conduce per la RAI una serie di otto puntate anch'essa destinata alle scuole superiori, nell'ambito delle trasmissioni scolastiche pomeridiane (ore 16.40). La serie è a cura di Anna Amendola e Giorgio Belardelli, con la collaborazione di Rosemarie Courvoisier, la regia di Cesare Giannotti e la consulenza scientifica di Paolo Leon.

Per comprendere il peso di questa presenza televisiva occorre collocarla nel momento preciso in cui si produce. Nel 1974 Aymonino è al culmine della sua stagione teorica: *Il significato della città* (Laterza, 1975) e *Lo studio dei fenomeni urbani* (Officina, 1977) sono in fase di elaborazione; il complesso residenziale del Gallaratese a Milano (1967-74, con Aldo Rossi) è appena stato completato. La corrispondenza tra i temi televisivi e la produzione teorica coeva è – come già in Rogers e probabilmente in Gregotti – sistematica e non casuale: la televisione, quindi, non divulga ciò che il libro ha già detto, ma elabora in tempo reale ciò che il cantiere intellettuale sta ancora costruendo.

La struttura delle puntate rivela questa tensione con particolare nitidezza.

Tab. 4
Le 8 puntate della trasmissione *L'insediamento urbano* (RAI Primo canale, trasmissioni scolastiche). programma di Carlo Aymonino, a cura di Anna Amendola e Giorgio Belardelli, regia di Cesare Giannotti, con collaborazione di Rosmarie Courvoisier. Fonte: Radiocorriere nn. 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23.

N.	Data	Titolo
1ª	mer. 6 novembre 1974, 16.40	La casa
2ª	ven. 8 novembre 1974, 16.40	L'unità di abitazione
3ª	mer. 13 novembre 1974, 16.40	Istruzione e abitazione
4ª	ven. 15 novembre 1974, 16.40	La casa e le fonti di lavoro
5ª	mer. 20 novembre 1974, 16.40	La casa e i trasporti
6ª	ven. 22 novembre 1974, 16.40	L'assetto territoriale
7ª	mer. 27 novembre 1974, 16.40	Utopie e possibilità
8ª	gio. 6 giugno 1974, 16.00	L'unità di insediamento

Si parte dall'unità abitativa – la casa, l'unità di abitazione – con casi di studio che il telespettatore scolastico poteva riconoscere: Spinaceto, il Gallaratese. Si procede poi verso scale più ampie e più politicamente cariche: il rapporto casa-lavoro (con i casi di Taranto, Torino, Ivrea), lo sviluppo urbano e agricoltura, le relazioni tra area urbana e territorio, con un'attenzione esplicita al Mezzogiorno. La penultima puntata documentata – *Utopie e possibilità* – mette a confronto utopie e realizzazioni concrete: Bologna, Ivrea. E qui non è casuale la presenza di Aldo Rossi: il Gallaratese, completato nel 1974, è il luogo in cui la collaborazione teorica tra Aymonino e Rossi si materializza architettonicamente, e portarla in aula – attraverso lo schermo televisivo – significa fare del cantiere intellettuale un atto pedagogico. La televisione scolastica non semplifica ma traduce, portando l'elaborazione disciplinare alla scala di un pubblico che non ha ancora gli strumenti per accedervi autonomamente.

Va detto che questa presenza si inscrive in una tradizione consolidata di collaborazione tra la RAI e il Ministero della Pubblica Istruzione che ha radici lontane. Fin dal 1958, con *Telescuola* – primo esperimento europeo di didattica a distanza, ideato da Maria Grazia Puglisi – la televisione italiana si era assunta il compito di sopperire all'assenza di scuole secondarie nelle zone più remote e povere del paese. A questa esperienza si affiancò dal 1960 *Non è mai troppo tardi* di Alberto Manzi, che in oltre quattrocento puntate aiutò quasi un milione e mezzo di adulti analfabeti a conseguire la

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

licenza elementare. La funzione educativa della RAI non si esaurì con l'alfabetizzazione di base: nel corso degli anni Sessanta e Settanta si sviluppò un sistema articolato di trasmissioni integrative e sostitutive, culminato nel 1975 con l'istituzione di uno specifico Dipartimento Scuola Educazione e poi nel canale tematico Rai Scuola. È in questo solco che *L'insediamento urbano* acquista il suo significato più pieno: non un programma di nicchia, ma un atto consapevole di trasmissione culturale disciplinare attraverso il mezzo di maggiore penetrazione sociale del paese. Aymonino usa la televisione scolastica per diffondere i concetti che sta elaborando in *Il significato della città* – quasi un anticipo degli studi universitari, costruito come curriculum televisivo che analizza casa, scuola, lavoro e territorio come categorie politiche prima ancora che architettoniche.
Da ultimo, è interessante notare questa dicotomia che mostra come la RAI non fosse un'istituzione monolitica ma uno spazio attraversato da culture architettoniche diverse e talvolta opposte. Nello stesso anno 1974, infatti sulla stessa RAI, convivono due approcci opposti come quello di Manieri Elia con *Dentro l'architettura,* una storia dell'architettura come grande canone internazionale, dal registro enciclopedico e divulgativo, ancorato ai monumenti eccezionali e dalla sponda opposta quello di Aymonino con *L'insediamento urbano* ossia una analisi critica della città italiana contemporanea, con un'agenda disciplinare e politica esplicita.





Fig. 7-8
La tradizione ritrovata. Passato e presente della nuova architettura italiana, a cura di Aldo Grasso, Fulvio Irace e Giampiero Viola (regista). ©RAI Teche.

La tradizione ritrovata (1983-84)
Nel dicembre 1983 Rai Tre trasmette *La tradizione ritrovata. Passato e presente della nuova architettura italiana*, ciclo di sei puntate a cura di Aldo Grasso, Fulvio Irace e Giampiero Viola (regista), produzione della Sede RAI della Lombardia. Fulvio Irace è l'autore dei testi che si alternano alle risposte dirette dei sei protagonisti: Paolo Portoghesi, Carlo Aymonino, Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Roberto Gabetti e Aimaro Isola, Guido Canella. Laddove Rogers poneva il rapporto tra antico e moderno come problema aperto, irrisolto, generativo, trent'anni dopo la tradizione viene dichiarata «ritrovata»: non più una tensione da gestire, ma un patrimonio da celebrare. Oltre ad un profilo biografico e ad un percorso tra le opere principali Irace pone ad ogni interlocutore di definire la tradizione spiegando anche in che termini la intendono ritrovata. Portoghesi vede la tradizione come strumento indispensabile per comunicare e dare senso all'architettura. Rifiuta l'azzeramento moderno e propone il "passato come amico": la memoria storica permette di radicare il progetto nel luogo, nella natura e nella cultura collettiva. Aymonino intende la tradizione come radice necessaria ma da reinterpretare liberamente. Studiare la città e la storia serve ad arricchire l'immaginazione progettuale, ma senza determinismi: la tradizione è continuità tipologica e urbana, non copia. Per Rossi la tradizione non è recupero di stili, ma continuità storica dell'architettura. Passato e presente fanno parte di un unico processo: la città è il luogo dove questa continuità si manifesta. La tradizione è quindi memoria colletti-

Tab. 5
Le 6 puntate di *La tradizione ritrovata* (Rai Tre, 1983–84) a cura di Aldo Grasso e Fulvio Irace. Fonte: Radiocorriere nn. 51–52/1983, nn. 1–4/1984.

N.	Protagonista	Data	Fonte RC
1ª	Paolo Portoghesi	Dom. 18 dic. 1983, 21,30	n. 51/1983, p. 45
2ª	Carlo Aymonino	Dom. 25 dic. 1983, 21,30	n. 52/1983, p. 43
3ª	Aldo Rossi	Dom. 1° gen. 1984, 21,30	n. 1/1984
4ª	Vittorio Gregotti	Dom. 8 gen. 1984, 21,30	n. 2/1984, p. 29
5ª	Roberto Gabetti e Aimaro Isola	Dom. 15 gen. 1984, 21,30	n. 3/1984, p. 29
6ª	Guido Canella	Dom. 22 gen. 1984, 21,30	n. 4/1984, p. 27

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204



Figg. 9-14
La tradizione ritrovata. Passato e presente della nuova architettura italiana, a cura di Aldo Grasso, Fulvio Irace e Giampiero Viola (regista). ©RAI Teche.

va, permanenza di forme e archetipi, non citazione formale. Per Gregotti la tradizione è uno strumento critico, non un repertorio formale. Serve a leggere la storia (anche quella del moderno) e soprattutto il territorio: il progetto nasce dalla interpretazione della struttura storica e geografica dei luoghi, senza imitazioni. La tradizione per Gabetti e Isola è concreta e operativa: storia vissuta, dei luoghi, dei mestieri e della città reale. Non è teorica né programmata, ma nasce dal rapporto diretto con il contesto urbano e sociale, evitando sia la rottura modernista sia la mimesi. Per Canella la tradizione è un ritrovamento critico delle identità storiche e locali, contro l'astrazione del moderno. È una continuità dialettica tra passato e presente, soprattutto nella dimensione urbana: la città è un sistema storico complesso da reinterpretare.
La struttura monografica – un maestro per puntata – riflette con precisione la cultura critica degli anni Ottanta in quanto non si dibatte di problemi dell'architettura ma si consacrano le personalità. È un cambio di paradigma che vale la pena leggere criticamente, senza per questo sminuire il valore dell'operazione. La pubblicistica dell'epoca restituisce bene il clima. *L'Unità* presenta così la trasmissione:

> "Nelle città «brutte» si vive anche male?" È vero che la gente non ama più il posto in cui vive? È vero che un'architettura anonima o ripetitiva contribuisce a guastare in modo definitivo i rapporti fra la metropoli e i suoi abitanti? A queste e ad altre domande rispondono sei protagonisti dell'architettura in La tradizione ritrovata su Raitre alle 21.30.

La trasmissione va contestualizzata all'interno di un'operazione culturale più ampia che in quegli anni si svolge su più fronti. La Galleria Civica di Modena, dall'estate del 1983, ospita alla Palazzina dei Giardini una sequenza di mostre monografiche: prima *Aldo Rossi. Opere recenti* (con disegni, oli e acquarelli legati in particolare al concorso per il Nuovo Cimitero di San Cataldo di Modena, vinto da Rossi e Gianni Braghieri nel 1971) poi *Guido Canella, Opere recenti* (1984), *Paolo Portoghesi. Opere* (1985), *Carlo Aymonino. Architetture* (1991). Non solo, ma lo stesso nucleo culturale di architetti (ad esclusione di Gregotti) sarà oggetto negli anni Duemila di una mostra itinerante *Disegni di architettura. Cinque Storie Italiane*

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

Tab. 6
Le 10 puntate di *L'utopia urbana* (Rai Tre, 1983–84) a cura di Carlo Doglio e il Centro OIKOS. Fonte: Radiocorriere nn. 51–52/1983, nn. 1–4/1984.

N.	Titolo	Intervistato	Data	Fonte RC
1ª	(titolo non indicato)	—	Ven. 2 nov. 1984	n. 44/'84, p. 53
2ª	La città tra progetto e partecipazione	Vittorio Gregotti e Giancarlo De Carlo	Ven. 9 nov. 1984	n. 45/'84, p. 53
3ª	La città dell'uomo	Percy Johnson Marshall	Ven. 16 nov. 1984	n. 46/'84, p. 53
4ª	Verso la città territorio	Derek Wood	Ven. 23 nov. 1984	n. 47/'84, p. 53
5ª	Per una città autogestita	John Turner	Ven. 30 nov. 1984	n. 48/'84, p. 53
6ª	La città come immagine	Henri Chombart de Lauwe	Ven. 14 dic. 1984	n. 50/'84, p. 71
7ª	Una città per vivere	Maurice Culot	Ven. 21 dic. 1984	n. 51/'84, p. 71
8ª	La città come ecosistema	John Celecia	Ven. 28 dic. 1984	n. 52/'84, p. 67
9ª	La macchina dell'architettura	Nicholas Negroponte	Mer. 9 gen. 1985	n. 1/'85, p. 59
10ª	Pianificare il futuro	Boleslaw Malisz	Ven. 18 gen. 1985	n. 2/'85, p. 67

Aymonino, Canella, Isola, Portoghesi, Rossi con la produzione di altrettanti cataloghi critici. La televisione lombarda e il sistema museale emiliano si muovono in sincronia, costruendo insieme una narrazione della tradizione italiana che aveva nella Biennale di Venezia del 1980 – con la *Strada Novissima* e la consacrazione internazionale del Postmoderno – il suo momento fondativo. Non è un caso, a mio avviso, che questo progetto culturale prenda forma precisamente in quell'area geografica e in quella rete di istituzioni del lombardo-veneto. La curatela mista – un critico televisivo come Grasso, uno storico dell'architettura come Irace, un regista come Viola – segnala una volontà progettuale che va ben oltre la semplice divulgazione: è un atto critico consapevole, in cui la forma televisiva viene piegata a un progetto culturale preciso, e in cui la produzione regionale (Rai Lombardia) diventa laboratorio intellettuale di respiro nazionale. Il Terzo Canale – che diverrà poi Rai3 – nasce con una vocazione esplicitamente educativa e territoriale, quasi erede istituzionale della paleotelevisione pedagogica; ed è significativo che sia proprio questo canale ad ospitare, a distanza di pochi mesi, anche la rassegna successiva, di segno assai diverso.[12]



Fig. 15
Paolo Portoghesi consulente della rubrica "La parola e l'immagine", 1982. ©Radiocorriere n.18, p. 71.

L'utopia urbana (1984-85)

Nell'autunno 1984 Rai Tre trasmette *L'utopia urbana*, rassegna prodotta dal Centro OIKOS e curata da Carlo Doglio. La serie conta dieci puntate trasmesse tra il 2 novembre 1984 e il 18 gennaio 1985, tutte in orario tardo-notturno (oltre le 23.00) ed un format basato sull'intervista singola a un esperto internazionale. Tre elementi distinguono questa serie da tutte le precedenti, e ciascuno merita una lettura autonoma. Il primo è il soggetto produttore: il Centro OIKOS – Centro internazionale di studio, ricerca e documentazione dell'abitare, fondato e diretto a Bologna da Giorgio Trebbi, presieduto dal politico Beniamino Andreatta, con sede nel Padiglione dell'Esprit Nouveau di Le Corbusier ricostruito da Giuliano Gresleri, – introduce il modello della co-produzione tra istituzione di ricerca e televisione pubblica. Non è la RAI che produce cultura architettonica ma è una istituzione esterna che usa la RAI come canale di trasmissione. Un'inversione di prospettiva non banale. Il secondo elemento è l'orario: oltre le 23.00. Non è una collocazione residuale, ma una dichiarazione di pubblico. Chi segue *L'utopia urbana* in seconda serata su Rai Tre nel 1984 non è

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

il grande pubblico della paleotelevisione domenicale, né lo studente delle superiori del pomeriggio scolastico: è una nicchia consapevole, che cerca nel mezzo televisivo qualcosa che le riviste specializzate raggiungono solo parzialmente. Il terzo elemento – forse il più rilevante sul piano culturale – è l'internazionalismo sistematico degli interlocutori. Vittorio Gregotti e Giancarlo De Carlo, Percy Johnson Marshall, Derek Wood, John Turner, Henri Chombart de Lauwe, Maurice Culot, John Celecia, Nicholas Negroponte, Boleslaw Malisz: Francia, Belgio, Gran Bretagna, USA, Polonia. La televisione italiana apre al pensiero globale sulla città contemporanea, dalla partecipazione (Turner) all'ecologia urbana (Celecia) all'informatica applicata (Negroponte) – un arco tematico che le riviste specializzate italiane dell'epoca faticavano a coprire con la stessa ampiezza e la stessa simultaneità. Questo approccio era connaturato alla figura di Carlo Doglio, curatore della serie: urbanista anarchico, amico di Elio Vittorini, Aldo Capitini e Giancarlo De Carlo, ispirato da Kropotkin, Geddes e Mumford, sostenitore di un'urbanistica "dal basso" fondata sulla partecipazione e sull'autogestione, valori che si rispecchiano con precisione nella scelta degli intervistati. L'approccio internazionale era del resto una costante del suo lavoro, anche nella direzione della rivista *Parametro*. Carlo Doglio, peraltro, aveva già intrecciato rapporti con la RAI nel 1977, quando aveva curato insieme a Giuseppe Samonà una serie di puntate intitolate *La città*[13]: *L'utopia urbana* è quindi un ritorno e un approfondimento. La puntata del 9 gennaio 1985 con Nicholas Negroponte – *La macchina dell'architettura* – merita una menzione a sé in quanto egli stava elaborando le idee che avrebbero portato a *Being Digital* (1995) e alla fondazione del *Media Lab* del MIT (1985, lo stesso anno della trasmissione). Portare questo pensiero sulla televisione italiana in seconda serata è un atto di anticipazione culturale in quanto cinque anni prima del web, dieci prima della sua diffusione di massa, la televisione pubblica italiana ospita il pensiero di chi stava ridisegnando il rapporto tra architettura, informatica e spazio abitato.



Fig. 16
Bruno Zevi e Leonardo Benevolo discutono di Urbanistica con Fiorentino Sullo (Radiocorriere n. 47, pp. 87, 1981)

Bruno Zevi, la RAI e *TeleRoma56*

Bruno Zevi merita una trattazione specifica all'interno di questo studio per il suo impegno rivolto alla divulgazione (diremmo oggi multimediale o multicanale) dei temi dell'architettura. In virtù di questa sua vocazione è tra gli architetti più presenti all'interno dei palinsesti RAI, come esperto con esperienza internazionale, come curatore di rubriche e come opinionista culturale. Ancor prima che in televisione Zevi inizia la sua esperienza in Radio: dal gennaio al luglio del 1956 sul Terzo Programma (Radio) nell'ambito del contenitore *La Rassegna* curato da Marziano Bernardi, Bruno Zevi tiene una rubrica settimanale intitolata *Architettura e urbanistica*. Si tratta di sette puntate che affrontano temi diversificati ma riconducibili agli stessi assi problematici della rivista *L'Architettura. Cronache e storia* che aveva fondato l'anno prima: l'aggiornamento sul fronte internazionale, la questione urbanistica italiana, la costruzione di una genealogia critica nazionale. Il confronto sistematico tra il palinsesto radiofonico e gli indici di *L'Architettura* del medesimo periodo rivela una sostanziale coincidenza di agenda, con la rivista che precede e la radio che amplifica, secondo una logica multimediale ante litteram che fa di Zevi il primo critico italiano a praticare consapevolmente la diversificazione dei canali come strategia di egemonia culturale.
La prima puntata è dedicata a *L'ultima opera di Le Corbusier.* Bisogna dire che su *L'Architettura* il cantiere lecorbusieriano era seguito sistematicamen-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

Tab.7
Le 7 Puntate radiofoniche di *Architettura e urbanistica* (Radio Tre, 1956) curate da Bruno Zevi. Fonte: Radiocorriere nn. 51–52/1983, nn. 1–4/1984.

N.	Data	Titolo
1ª	Lunedì 23 gennaio ore 19.30	L'ultima opera di Le Corbusier
2ª	Lunedì 27 febbraio, ore 19.30	L'architettura americana oggi
3ª	Lunedì 26 marzo, ore 19.30	Un monumento a Paisiello
4ª	Lunedì 23 aprile, ore 19.30	L'urbanistica italiana in moto
5ª	Lunedì 25 giugno, ore 19.30	Tributo a Biagio Rossetti
6ª	Lunedì 28 maggio, ore 19.30	Quartieri coordinati
7ª	Lunedì 23 luglio, ore 19.30	Il piano regolatore di Bologna

te e Le Corbusier compare già dal primo numero. Ronchamp (1955) aveva appena scatenato il dibattito internazionale e Zevi stesso aveva posizioni ambivalenti, affascinato e insieme diffidente verso quella svolta plastica. Testimoni di questa ambivalenza sono "Lettura della Cappella di Ronchamp" di Giuseppe Samonà, e "Contro Ronchamp" di Giulio Carlo Argan, che insieme alla puntata radiofonica del gennaio 1956 sono probabilmente facce della stessa operazione critica. Riguardo invece alla seconda puntata possiamo dire che per Zevi l'America era il terreno di legittimazione dell'organicismo contro il razionalismo dogmatico europeo. E in effetti la rivista nel 1956 dedicava ampio spazio all'aggiornamento americano – Wright in primis, ma anche la scuola di Chicago miesiana, i primi lavori di SOM, Saarinen, spesso commentati da Gutheim Frederick ossia il principale corrispondente americano della rivista, che lo stesso Zevi cita come fonte autorevole sull'architettura USA. La terza puntata è forse la più rappresentativa nel sottolineare come Zevi tenesse a portare all'attenzione anche questioni minori dell'architettura. Essa è legata al Concorso per il monumento a Giovanni Paisiello che, nel 1956, vide come vincitore il bozzetto di Nino Franchina, poi mai realizzato a causa di ingerenze politico-culturali. Zevi interviene nel tentativo di difendere l'arte astratta di Franchina contro i canoni figurativi tradizionali e soprattutto contro la parte della politica locale di sinistra che contestò la scelta della commissione in quanto riteneva che l'opera fosse "incomprensibile" per il pubblico e inadatta a uno spazio simbolico della città come l'area del Castello Aragonese. La quinta puntata riguarda Biagio Rossetti che Zevi aveva già valorizzato nella sua *Storia dell'architettura moderna* (1950) come anticipatore di una pianificazione organica ma che soprattutto è stato oggetto della monografia *L'architettura di Biagio Rossetti* che Zevi presenterà in radio nella trasmissione *Il libro della settimana* a cura di Goffredo Bellonci. La quarta, sesta e settima puntata riguardano alcuni temi di urbanistica che Zevi stava affrontando anche sulla rivista *L'architettura*: a dimostrazione oltre ai numerosi PRG presentati, ai nuovi orientamenti, vi è l'esatta coincidenza tra il titolo della sesta puntata *Quartieri coordinati* con l'editoriale del n. 8 del 1956. Nel caso della rassegna radiofonica di Zevi vi è una sovrapposizione quasi totale tra tematiche della rivista e tematiche delle trasmissioni.

Il passaggio di Zevi dalle trasmissioni radiofoniche a quelle televisive avviene nel 1962, quando con *L'architettura secondo Bruno Zevi* compare tra i protagonisti della rubrica culturale *Settimo giorno*, curata da Francesca Sanvitale ed Enzo Siciliano. Successivamente, in occasione dell'uscita del suo libro (Zevi 1973), nell'ottobre 1974, va in onda una serie di 3 puntate intitolate *Paese mio – «Linguaggio moderno dell'architettura»*. Bruno Zevi stava diffondendo il suo progetto di "critica operativa", militante e quindi utile al progetto, attraverso tutti i canali disponibili televisione compresa. Si badi bene che ciò è perfettamente coerente con tutta la sua

figura di intellettuale pubblico che intende la critica come atto politico e pedagogico insieme.

Bruno Zevi è uno dei nostri architetti e teorici dell'architettura più polemici e anti-tradizionalisti. Le sue conversazioni ai seminari di critica operativa dell'architettura sono altrettanti attacchi al classicismo inteso come vincolo e impedimento alla libertà creativa e fruitiva dell'edificio e della città. Queste conversazioni, che sono state raccolte in un vero e proprio pamphlet, ritornano nella rubrica Paese mio alla loro originaria natura di dimostrazione parlata divise in tre gruppi, corrispondenti a tre servizi. In questo primo servizio Zevi illustrerà, in modo polemico e apparentemente paradossale, quelli che egli stesso chiama i principi dell'«elenco» (una distribuzione diversa degli elementi architettonici sulla base dei contenuti e non delle forme) e della validità della asimmetria.

E ancora, in un'altra occasione il Radiocorriere scrive:

Le trasmissioni sono tratte da un «polemico libretto» che raccoglie le conversazioni di Zevi ai seminari di critica operativa dell'architettura, «altrettanti attacchi al classicismo inteso come vincolo e impedimento alla libertà creativa e fruitiva della città».

- 1ª puntata (giovedì 10 ottobre): I principi dell'"elenco" e la validità dell'asimmetria. Zevi illustra in modo polemico e paradossale i principi della sua teoria: distribuzione degli elementi architettonici sulla base dei contenuti e non delle forme; validità dell'asimmetria.
- 2ª puntata (giovedì 17 ottobre): seconda parte del ciclo (titolo non specificato, nda)
- 3ª puntata (giovedì 24 ottobre): Temporalità dello spazio; reintegrazione tra edificio, città e territorio. Conclusione con panorama fotografico e filmato dell'architettura moderna recente.

Da ultimo, in occasione dell'ultima puntata esce un trafiletto molto significativo:

È questo l'ultimo dei tre servizi dedicati al *Linguaggio moderno dell'architettura* basati sulle lezioni di Bruno Zevi. I capitoli del servizio, corrispondenti a quelli del polemico libretto in cui le conversazioni sono state riunite, saranno dedicati in particolare alla «temporalità dello spazio» (la dimensione tempo va inserita nella spazialità del. l'edificio e della città) e alla «reintegrazione tra edificio, città e territorio». Il servizio si conclude con un panorama illustrato da Zevi con esempi fotografici e filmati della architettura moderna più recente che fino a pochi anni fa e prima della rottura operata dalla pop-art non sarebbe stata neanche ammessa nell'albo della vera architettura. RC giovedì, 24 ottobre 1974, ore 22.10 Radiocorriere n. 43 pag. 93

Da questo momento in poi le apparizioni in RAI di Bruno Zevi sono legate ad interventi in qualità di esperto, come nel caso della puntata sul Brunelleschi (1976), come ospite di un confronto tra *Musica e architettura* nell'estate acquilana (1980) oppure nel ruolo di intervistato nel documentario sull'*Urbanistica assassinata* di Roberto Guiducci (1981). Negli anni successivi la sua presenza televisiva e radiofonica si sposta progressivamente verso il registro dell'intellettuale pubblico: intervistato su *Le battaglie di intellettuale impegnato e di critico militante* al Giornale Radio Tre (1987), ospite di "Una sera, un libro" per commentare "La Poesia" di Benedetto Croce su Raitre (1988), fino alla curiosa apparizione nel talk-show ArsAmanda su RaiDue (1989), dove viene interpellato – in quanto «famoso critico» – su amore ed erotismo dalla conduttrice Amanda Lear.
L'unica esperienza esterna alla televisione di stato che vale la pena di citare è quella di *TeleRoma56*, una rete televisiva (la prima televisione via etere di Roma) fondata nel 1976 dallo stesso Bruno Zevi insieme a Guglielmo Arcieri, professore di neuropsichiatria presso la Sapienza. L'emittente in

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204



Fig. 17
Giuseppe Bocconetti, *Alle radici di un male antico*, articolo pubblicato in occasione del programma *Nascita della metropoli*, di Franco Damato, Paolo Melis, Maurizio Rotundi (regista). Con la consulenza urbanistica di Elio Piroddi. (Radiocorriere n. 41, pp. 31-32).
Nelle 3 puntate *Londra* (30 settembre 1973, Secondo Canale), *Parigi* (7 ottobre 1973, ore 19, Secondo Canale), *Berlino: due metropoli dalle macerie* (14 ottobre 1973, ore 19, Secondo Canale) vengono analizzate alcune trasformazioni urbane da città a metropoli attraverso la voce di vari studiosi: John Summerson, Ralph Samuels e Lewis Mumford (Londra), Pierre Lavedan, Robert Auzelle e Françoise Choay (Parigi), Werner Duttmann (Berlino).

realtà sorge l'anno prima come *Teleromacavo* nella villa di Zevi in via Nomentana 150, per iniziativa dello stesso Zevi e di Arcieri, in riunioni a cui partecipava anche Elsa De Giorgi, musa di Italo Calvino. Il progetto culturale era esplicito: a dettare la programmazione era l'idea condivisa da Arcieri e Zevi di creare "un ponte tra l'università e la città", con il coinvolgimento di molti intellettuali romani e la realizzazione sperimentale di lezioni universitarie in diretta (Grisanti, s.d.). Bruno Zevi con la sua attività critica divulgativa, oggi diremmo multimediale, è stato tra i più assidui e decisi difensori della pluralità. La sua attività critica è veicolata attraverso diversi strumenti dalle aule universitarie alle riviste (dapprima *Metron* dal 1945 e poi *L'Architettura cronache e storia* nel 1955), ai settimanali di cultura (come la sua rubrica di architettura su *L'Espresso*, tenuta ininterrottamente dal 1954 al 2000), la radio e la radiotelevisione con *TeleRoma56*. Tutto ciò era perfettamente in linea con il suo pensiero dell'Università dell'aria ossia la convinzione che l'università di massa richiedesse un approccio pedagogico innovativo volto a democratizzare l'insegnamento dell'architettura e della cultura. Per questo motivo egli sosteneva l'utilizzo di mezzi di comunicazione di massa (televisione, radio, stampa) per superare l'elitismo accademico tradizionale, puntando a un apprendimento diffuso, trasversale e accessibile, anticipando il concetto di didattica a distanza. (Lazier 2020)
Zevi scrive che dopo aver letto la letteratura specialistica sul "messaggio televisivo" – che prescriveva attenzione massima di 10 minuti, spettacolarizzazione, ritmo frenetico – lui e i suoi soci decisero deliberatamente di fare il contrario: programmi culturali di 60 o 90 minuti, senza concessioni all'intrattenimento. E conclude: «Risultato: malgrado l'ibernazione RAI-TV, gli italiani non sono idioti, la cultura ha un mercato anche nei mezzi di comunicazione di massa. Obiettivo: fare della *Teleroma56* il trampolino di lancio di un'Università dell'Aria.» (Zevi 1993, p.124). Cosa intendeva, concretamente?

L'idea era semplice e radicale insieme: usare la televisione libera – non la RAI, non lo Stato, non le istituzioni accademiche – per fare vera didattica universitaria rivolta a chiunque avesse un televisore. Non divulgazione semplificata, non intrattenimento culturale, ma lezioni vere e proprie. Il modello era già in atto su *Teleroma56* nei primissimi mesi: il professor Aurelio Roncaglia, filologo romanzo della Sapienza, teneva lezioni alla lavagna sul canale, in orario pomeridiano. Il punto politico – perché in Zevi tutto aveva una dimensione politica – era doppio. Da un lato, la sfiducia ormai dichiarata nell'università istituzionale: dopo il '68, Zevi aveva concluso che la riforma universitaria non sarebbe arrivata, che l'accademia era un sistema chiuso e autoreferenziale, e nel 1979 avrebbe lasciato la cattedra definitivamente (famoso il suo "Me ne vado pessimismo"). Dall'altro, la convinzione che il pubblico televisivo non fosse quello stupido e passivo che i teorici della comunicazione di massa descrivevano. Gli italiani, sosteneva, erano capaci di reggere un'ora e mezza di critica architettonica o di filologia se il contenuto era onesto e profondo.
L'"aria" del titolo è ovviamente l'etere – il segnale che viaggia via onde radio, liberalizzato dalla sentenza della Corte Costituzionale del marzo 1976. È un gioco di parole con una tradizione in quanto già nell'immediato dopoguerra si parlava di "università della radio" come strumento di educazione popolare. Zevi sposta quel modello sulla televisione privata, che nell'estate del 1976 era una frontiera appena aperta, con tutto il senso di urgenza e di libertà conquistata che lui stesso descrive – «di questi tempi, occorre conquistare ogni centimetro quadrato di libertà».
In sintesi: l'«Università dell'Aria» era la scommessa che la televisione libera potesse fare ciò che l'università non riusciva più a fare – trasmettere cultura seria, fuori dalle mura istituzionali, a chiunque. Una didattica senza iscrizione, senza esami, senza gerarchia accademica. In altre parole, la città come aula. Sono programmi politici e culturali lunghi e accurati, in cui Zevi intende sconfiggere non solo i nemici della democrazia liberale e dell'architettura organica, ma anche l'idea che tramite la televisione non possa passare un messaggio culturalmente accurato e profondo.

Modelli a confronto

La lettura comparativa dei sei programmi – e dell'esperienza zeviana di *TeleRoma56* – rivela un carattere ricorrente e significativo: la televisione non è mai, per questi protagonisti, un *medium* alternativo alla rivista o al libro, anzi è supplementare e simultaneo. Si potrebbe dire che in ciascuno di questi casi la televisione funziona come amplificatore e traduttore del pensiero disciplinare: non lo semplifica necessariamente, ma lo porta a una scala diversa e lo fa circolare in ambienti diversi.
I format, però, non sono affatto omogenei e le differenze sono rivelatrici. Riassumendo, Rogers costruisce una rubrica tematica con curatori plurali, ossia il modello della redazione, mutuato direttamente da Casabella. Non c'è bisogno per lui di modificare la struttura tematica e narrativa in quanto elabora in televisione gli stessi temi che va sistematizzando in rivista, con una coincidenza a volte mensile tra trasmissione e articolo. Gregotti adotta invece il documentario d'autore: un unico discorso progressivo in dieci episodi, senza titoli per singola puntata, che replica la struttura saggistica di *Il territorio dell'architettura* – un testo, non un manuale. Aymonino costruisce un corso scolastico curricolare, in cui la progressione tematica – dalla casa all'unità di abitazione, dal rapporto casa-lavoro all'assetto territoriale – replica la logica di un programma universitario compresso in otto puntate po-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1204

meridiane. Grasso, Irace e Viola costruiscono il ritratto monografico del maestro in un formato che riflette la cultura critica degli anni Ottanta più attenta alle personalità. L'OIKOS costruisce il dialogo internazionale mediante una serie di interviste a voci diverse, accomunate dal tema della città ma non da una prospettiva unica ma con il ricorso ad un pluralismo che rispecchia fedelmente l'urbanistica partecipativa e anarchica di Doglio.
Diversi anche i pubblici immaginati, e la collocazione nel palinsesto li rivela con la stessa trasparenza di un documento scritto. Rogers si rivolge al grande pubblico della paleotelevisione domenicale: unico canale, poche ore al giorno, ogni ora di trasmissione è un evento. Gregotti al pubblico colto di *Sapere*, che il *Radiocorriere* descrive come «adulto, con piena maturità civile e psicologica» – un pubblico già formato, a cui si offre non alfabetizzazione ma approfondimento. Aymonino agli studenti delle superiori: pubblico captivo istituzionale, per cui la televisione non è una scelta ma un'integrazione curricolare. Grasso, Irace e Viola al pubblico specializzato di Rai Tre, in prima serata domenicale, nel clima postmoderno dei primi anni Ottanta. L'OIKOS alla nicchia notturna degli appassionati e degli addetti ai lavori, con la consapevolezza – dichiarata dall'orario stesso – di non cercare il grande pubblico ma di costruire un discorso preciso per chi sa già cercarlo.
I temi, infine, riflettono con precisione le stagioni della cultura architettonica italiana. Nel 1954 Rogers affronta il rapporto tra moderno e contesto storico, in coincidenza con l'avvio di *Casabella-Continuità*. Nel 1968 Gregotti affronta la scala territoriale, in coincidenza con *Il territorio dell'architettura*. Nel 1974 Aymonino affronta la città come fatto sociale e produttivo, nel pieno della stagione del riformismo urbanistico. Nel 1983–84 Grasso e Irace celebrano i maestri della Tendenza, dopo la Biennale di Venezia del 1980. Nel 1984-85 il Centro OIKOS apre al pensiero internazionale sulla città, in un momento di crisi dei paradigmi disciplinari consolidati e di apertura verso nuovi saperi. Sei stagioni, sei orientamenti, sei declinazioni diverse del rapporto tra architettura e media. Ma una costante: la televisione pubblica come spazio di elaborazione e trasmissione del pensiero disciplinare, supplementare e simultaneo rispetto alla rivista e al libro.

Oltre la scuola: l'architettura come pedagogia pubblica

I sei programmi – e l'esperienza zeveiana che li affianca – condividono un'ambizione comune: portare l'architettura fuori dai canali istituzionali della scuola e della rivista specializzata, verso un pubblico più ampio. Questa ambizione – la critica come pedagogia pubblica – li accomuna e li rende rilevanti per una riflessione sul rapporto tra formazione disciplinare e sfera pubblica che, a distanza di quarant'anni, non ha perso nulla della sua urgenza.
In questo senso, i sei programmi tracciano una genealogia della comunicazione pubblica dell'architettura in Italia che precede di decenni il dibattito contemporaneo sui nuovi media. La questione di come la disciplina si trasmette al di fuori dei propri canali istituzionali ha una storia lunga trent'anni, che comincia con Rogers davanti a una telecamera della RAI appena nata nel gennaio 1954 – quattordici giorni dopo l'avvio delle trasmissioni regolari – e si chiude, almeno in questa prima stagione, con Negroponte che parla di «macchine dell'architettura» in seconda serata su Rai Tre nel gennaio 1985. Tra questi due momenti, la televisione pubblica italiana ha ospitato una riflessione sull'architettura e sulla città di straordinaria densità e varietà, non malgrado i suoi limiti strutturali, ma – in molti

casi – proprio attraverso di essi.

Conclusioni

La ricostruzione delle esperienze analizzate permette di tracciare una storia inedita articolata in altrettante stagioni, ciascuna con un formato, un pubblico e un orientamento teorico distinto. Sei modelli diversi – sette, contando Zevi – sei concezioni diverse del pubblico, sei declinazioni diverse del rapporto tra architettura e media. Ma una costante importante consistente nella televisione pubblica come spazio di elaborazione e trasmissione del pensiero disciplinare, supplementare e simultaneo rispetto alla rivista e al libro. Fuori da questo sistema, Zevi costruisce con *TeleRoma56* qualcosa di diverso e forse di più radicale: non la divulgazione del pensiero disciplinare, ma la sua trasmissione diretta, senza mediazioni istituzionali, come atto politico oltre che culturale leggibile come una resistenza lucida, per quanto breve, contro la deriva già in atto.

C'è un dato che la ricostruzione fin qui condotta lascia emergere con la stessa evidenza di un documento: la progressiva marginalizzazione dell'architettura – e della cultura in senso lato – all'interno del palinsesto televisivo italiano. La traiettoria è leggibile già nella sola collocazione oraria dei programmi esaminati. Rogers trasmette la domenica pomeriggio nel 1954, in un sistema a canale unico in cui ogni ora di programmazione ha il peso specifico di un evento. Gregotti occupa il mercoledì sera nel 1968, in una fascia ancora nobile e intenzionale. Aymonino scivola al pomeriggio scolastico del 1974 – una fascia istituzionale, certo, ma già laterale rispetto al grande pubblico. Grasso e Irace recuperano la prima serata domenicale nel 1983-84, ma su Rai Tre, canale di nicchia per definizione. Doglio e il Centro OIKOS, nel 1984-85, trasmettono oltre le 23.00: una collocazione che è già, di fatto, una dichiarazione di resa nei confronti del palinsesto generalista.

Il movimento è inequivocabile: l'architettura – e con essa la cultura disciplinare seria – viene progressivamente confinata ai margini temporali della programmazione, cedendo le fasce centrali a quella che Umberto Eco, in un saggio del 1983 quasi contemporaneo alle ultime trasmissioni esaminate, chiamerebbe neotelevisione – una televisione che, a differenza della paleotelevisione pedagogica, non parla più al pubblico con un'autorità formativa, ma parla di se stessa, si autoreferenzia, e dissolve la distinzione tra informazione, cultura e intrattenimento (Eco 1983). Non è un caso che la diagnosi di Eco cada esattamente negli anni in cui la stagione qui analizzata si chiude: il 1985 non è solo la data dell'ultima puntata de *L'utopia urbana*, è anche la soglia oltre la quale la televisione italiana – RAI compresa – sceglie un'altra strada.

Le conseguenze di questa deriva sono state analizzate da più voci e con strumenti diversi. Giovanni Sartori, in *Homo videns* (1997), ha diagnosticato nel primato dell'immagine sulla parola un impoverimento strutturale del pensiero politico e civile: il telespettatore non è più un cittadino che si informa, ma un consumatore di immagini che si emoziona. Vincenzo Trione, dal fronte della storia dell'arte, ha osservato come anche i linguaggi visivi più complessi – l'arte, l'architettura – vengano progressivamente addomesticati dalla televisione generalista fino a perdere la loro carica critica, ridotti a spettacolo o a cornice decorativa (Grasso, Trione 2014). Ma è forse Gianni Canova – critico cinematografico, già rettore dello IULM, voce tra le più acute nel dibattito culturale italiano – a fornire la sintesi più tagliente: nel suo *Ignorantocrazia* (2019) descrive un paese «culturalmen-

te anoressico», in cui «quando l'ignoranza dilaga, e si fa sistema, diventa ignorantocrazia» – generando forme distorte di consenso che mettono in discussione le basi stesse della democrazia culturale. La televisione non è l'unica imputata, ma è certo tra i principali vettori di questa deriva.
Eppure – ed è questo il punto che mi preme sottolineare in chiusura – la storia qui ricostruita dimostra che non è sempre stato così. Rogers, Gregotti, Aymonino, Zevi non erano figure marginali costrette ai bordi del sistema ma al contrario erano, nel loro tempo, al centro del dibattito disciplinare e culturale italiano, e la televisione pubblica li ospitava proprio in virtù della loro caratura. La domanda sul presente che questa breve storia lascia aperta è così riassumibile: Cosa è rimasto, nei media contemporanei, di quella capacità di fare della trasmissione culturale un atto politico? E soprattutto: chi, oggi, raccoglie quella scommessa?
Se la televisione di flusso – secondo la definizione che Raymond Williams elabora nel 1974, quasi in contemporanea con le trasmissioni di Aymonino e Manieri Elia – ha progressivamente eroso la distinzione qualitativa tra i contenuti, dissolvendo la cultura disciplinare nel continuum indifferenziato del palinsesto generalista, le piattaforme on demand disegnano oggi uno scenario strutturalmente diverso: restituiscono al pubblico la scelta del cosa e del quando, e con essa la possibilità di un'attenzione intenzionale che la televisione di flusso aveva reso sistematicamente impossibile. È in questo spazio – non nostalgico, ma tecnicamente nuovo – che esperienze come LIA, Lezioni Italiane di Architettura, trovano la loro ragione più profonda: non la ripetizione della paleotelevisione pedagogica di Rogers o la scommessa carbonara di Zevi su *TeleRoma56*, ma la loro erede consapevole, che affida alla piattaforma digitale quella stessa fiducia nel pubblico – «gli italiani non sono idioti», scriveva Zevi a proposito di *TeleRoma56* – che la televisione generalista ha progressivamente smesso di avere. Se questa storia comincia dietro uno schermo televisivo con Rogers nel gennaio 1954 e si chiude, almeno nella sua prima stagione, con Negroponte in seconda serata su Rai Tre nel 1985, forse non è azzardato ipotizzare che la sua seconda stagione stia cominciando adesso e che stia cominciando altrove sempre dietro uno schermo non più televisivo ma digitale: perché la trasmissione – nel senso più antico e più nobile del termine, quello che Rogers intuiva già nel 1954 secondo una coincidenza tra contenuto e modo di diffonderlo – non si è fermata con la fine della paleotelevisione, ma sta semplicemente cambiando il canale di trasmissione.

Note

* Questa storia è stata ricostruita a partire da una fonte primaria (il periodico *Radiocorriere*) resa disponibile in formato digitale per l'intero arco 1925-1995 attraverso il portale delle Teche RAI (radiocorriere.teche.rai.it). Esso riporta tutta la programmazione televisiva e gli articoli di approfondimento legati ai programmi. Per alcuni programmi non è stato possibile accedere alla visione delle singole puntate in quanto l'Archivio RAI sta progressivamente ordinando e riversando le puntate su supporti digitali. Questo primo lavoro vuole essere da stimolo ad un successivo approfondimento sul tema della trasmissibilità attraverso il media televisivo ancora tutto da costruire e decifrare.

[1] Ludovico Quaroni appare nei palinsesti RAI in relazione alle sue pubblicazioni sulla città di Roma. Inoltre interviene nella puntata di *Habitat* dedicata al Ponte sullo stretto di Messina. Giovedì 19 dicembre 1974, ore 21.00, Secondo Programma *In difesa di… – Ludovico Quaroni e il Tridente di Piazza del Popolo* Un programma di Anna Zanoli. Quaroni illustra la grave situazione urbanistica del Tridente, il settore del centro di Roma che va dal Mausoleo di Augusto a Piazza del Popolo, nella Roma cinquecentesca; Martedì 2 aprile 1968, ore 12.00 – Televisione, Scuola Media Superiore, martedì

ore 11,30 Storia dell'arte – *«L'architettura moderna» Prof. Ludovico Quaroni*.; Venerdì 15 dicembre 1967, ore 11.30 – Televisione, Scuola Media Superiore, venerdì ore 11,30 Storia dell'arte – *«Architettura e città» Prof. Ludovico Quaroni*.; 18 febbraio 1962 ore 19,45 – Radio, Terzo Programma, *Le nostre città crescono in fretta Ludovico Quaroni: Viabilità, traffico e parcheggio*.; lunedì 3 ottobre 1955 ore 21,20 – Radio, Terzo Programma, *L'ora delle opinioni – Aspetti e problemi dell'urbanistica.* Con interventi di Carlo Ludovico Ragghianti, Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato, Leonardo Benevolo, Leone Cattaneo, Laura Fasolo, Plinio Marconi. A cura di Paolo Portoghesi; Domenica 7 luglio 1968, ore 18.45, Terzo Canale, *La lanterna*, settimanale di cultura e costume a cura di Leonardo Sinisgalli, *Ludovico Quaroni o del costruire insieme;* venerdi 27 Novembre 1970, ore 22.05 Secondo Canale televisivo – *Habitat* Quaroni è ospite del programma in studio. Inoltre sul Radiocorriere vi è l'articolo *L'ormeggio al continente – Ponte sullo Stretto di Messina* in cui Quaroni è citato come autore della parte urbanistica del progetto Quaroni-Musmeci. Giovedì 30 marzo 1972 ore 18,45 – Radio, Secondo Programma, *Pagina aperta* – «Quindicinale di attualità culturale» *Roma ieri e domani: distruggere per conservare? Con Leonardo Benevolo e Ludovico Quaroni*. «I sette pilastri della saggezza - Tempo ritrovato: uomini, fatti, idee» ; Mercoledì 12 giugno 1985, ore 22,30 Rai Tre, *Giorgio Ciucci intervista Ludovico Quaroni*

[2] Giuseppe Samonà compare nei palinsesti RAI in relazione alla conoscenza di Le Corbusier, alle sue pubblicazioni sulle questioni urbanistiche. *Ritratto di Charles E. Le Corbusier a cura di Giuseppe Samonà*, 1964 - Radiocorriere n. 44 pag. 39; *Novità librarie: L'urbanistica e l'avvenire delle città negli stati europei di Giuseppe Samonà a cura di Leonardo Benevolo*, lunedì 1 febbraio 1960, ore 18.00 (durata di 45 minuti); *Le nostre città crescono in fretta. Giuseppe Samonà: Decentramento degli uffici e miglioramento dei servizi pubblici*, 25 febbraio 1962, 19.15 - Radiocorriere n. 9 pag. 23;

[3] Giancarlo De Carlo compare in relazione al suo progetto per Urbino. *Alloggi per gli studenti d'Urbino realizzati da Giancarlo De Carlo Ospite della trasmissione e l'architetto Mario Marengo* 1980 - Radiocorriere n. 9 pag. 123

[4] Paolo Portoghesi è il più presente nei programmi RAI sia come architetto, storico della città di Roma e dei suoi protagonisti sia virtù del suo ruolo di Direttore della Biennale di Venezia. Mercoledì 27 gennaio 1954 ore 21.20., Radio, Terzo Programma, *La Cibernetica* — a cura di Enzo Cambi — *Paolo Portoghesi: Idea e mito dell'automa*; Lunedì 3 ottobre 1955, ore 21.20 Radio, Terzo Programma, *L'ora delle opinioni — Aspetti e problemi dell'urbanistica*. A cura di Paolo Portoghesi. Con: Carlo Ludovico Ragghianti, Ludovico Quaroni, Luigi Piccinato, Leonardo Benevolo, Leone Cattaneo, Laura Fasolo, Plinio Marconi; Lunedì 10 luglio 1961, ore 21.45. Radio, Terzo Programma, *Il Rinascimento in Italia. Casa, palazzo, città* — a cura di Paolo Portoghesi; Mercoledì 17 febbraio 1965, ore 19,00 Radio, Terzo Programma *Novità librarie — «Borromini nella cultura europea»* Presentazione del libro di Paolo Portoghesi; Giovedì 25 febbraio 1965, ore 22,45 Radio, Terzo Programma, *Testimoni e interpreti del nostro tempo — F.L. Wright*. Con Antonio Bandera, Enrico Crispolti e Paolo Portoghesi; Giovedì 16 settembre 1965, ore 22,45 Radio, Terzo Programma, *Testimoni e interpreti del nostro tempo — Le Corbusier*. Con Antonio Bandera, Enrico Crispolti e Paolo Portoghesi; Venerdì 10 giugno 1966, ore 22,45 Radio, Terzo Programma, *Testimoni e interpreti del nostro tempo — Pier Luigi Nervi*, fascicolo 23 Con Antonio Bandera, Leonardo Benevolo, Luigi Pellegrin e Paolo Portoghesi; Martedì 12 dicembre 1967 ore 22,30 — Televisione, Secondo Programma, *Francesco Borromini 1599-1667*. Testo di Paolo Portoghesi. Realizzazione di Stefano Roncoroni; Lunedì 13 ottobre 1975 ore 19,00 — Radio, Terzo Programma, *Dicaia — Ipotesi di una città per vivere* Da un'idea dell'architetto Paolo Portoghesi. Con Domenico de Masi, Domenico Majone, Paolo Portoghesi e altri; Domenica 3 ottobre, 1965 ore 21,20 — Televisione, Terzo Programma, *L'ora delle opinioni — Aspetti e problemi dell'urbanistica* A cura di Paolo Portoghesi. Con Ragghianti, Quaroni, Piccinato, Benevolo e altri; Martedì 30 gennaio 1968 ore 21 — Televisione, Secondo Programma, *XX Secolo — Roma barocca* (prima puntata) A cura di Paolo Portoghesi. Con Antonio Bandera; Martedì 20 febbraio 1968 ore 21 — Televisione, Secondo Programma martedì, *XX Secolo — Roma barocca* (seconda puntata); Lunedì 13 dicembre 1976, ore 21,50 — Televisione, Rete 2, *Uomini della scienza — «L'inabitabile abitato»* Dibattito con Paolo Portoghesi, ex preside della facoltà di Architettura di Milano, Giuseppe Campos Venuti e Piero Moroni; giovedì 11 maggio, c. 1978 ore 19,25 — Televisione, TV Svizzera, *Incontri G — Fatti e personaggi del nostro tempo: Paolo Portoghesi*;

Mercoledì 21 dicembre 1977, ore 22,45 — Televisione, Rete 2, serale *Match. Domande incrociate tra protagonisti — «Architettura e Roma dell'800»* Con Paolo Portoghesi e Leonardo Benevolo; Lunedì 8 dicembre 1980 ore 22,10 — Televisione, TV3, *Venezia Biennale — «La presenza del passato»* Testo di Paolo Portoghesi. Regia di Maurizio Cascavilla; Giovedì 3 novembre 1977 ore 22 — Televisione, Rete 2, *Dal Museo della Scienza e della Tecnica di Milano* — Dibattito in diretta col pubblico. Con Costantino Anzi Maria Grazia, Luigi Rutgiu, Paolo Portoghesi, Giovan Battista Zorzoli. Conduce Lucio Lombardo Radice; Sabato 8 maggio 1982 ore 21,40 — Televisione, TV3, *La parola e l'immagine* (rubrica culturale settimanale) Portoghesi è uno dei tre consulenti stabili della rubrica, insieme allo storico Gabriele De Rosa e al critico letterario Enrico Filippini; Lunedì 6 dicembre 1982 ore 20,40 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 1ª puntata: *«L'uomo in rappresentazione»* Di Folco Quilici e Jean Antoine. Direzione scientifica di Paolo Portoghesi. Consulenti: Pierre Chaunu, Robert Wangermée, Damian Bajon. Coproduzione RAI/Antenne 2/France Polytel International/Hamburg; Lunedì 13 dicembre 1982 ore 20,40 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 2ª puntata: *«Gli stregoni della meraviglia»*; Lunedì 20 dicembre 1982 ore 20,40 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 3ª puntata: *«Il lungo confine del Nord»*; Lunedì 27 dicembre 1982 ore 20,40 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 4ª puntata: *«L'impero barocco»*; Domenica 3 aprile 198] ore 20,40 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 5ª puntata: *«Barocco e brume»*; Lunedì 10 gennaio 1983 ore 20,30 — Televisione, TV3, *Festa barocca* — 6ª ed ultima puntata: *«Il barocco degli estremi»*; Giovedì 24 ottobre 1985 ore 20,30 — Televisione, Raitre, *La grande époque* — 3ª puntata: *«Art Nouveau»* Di Folco Quilici. Consulenza di Paolo Portoghesi; Martedì 5 agosto 1986 ore 22,25 — Televisione, Raidue, *Il linguaggio dei luoghi* — 1ª puntata Un programma di Paolo Portoghesi. Filmato da Folco Quilici. Serie in sette puntate. Si inizia con la «Romantischestrasse», la grande arteria tedesca dei castelli e del vino. (Articolo di accompagnamento sul Radiocorriere); Martedì 12 agosto 1986 ore 22,15 — Televisione, Raidue, *Il linguaggio dei luoghi* — 2ª puntata Di Paolo Portoghesi. Filmato da Folco Quilici; Martedì 9 settembre 1986 ore 22,45 — Televisione, Raidue, *Il linguaggio dei luoghi* — 6ª puntata Di Paolo Portoghesi. Filmato da Folco Quilici; Martedì 16 settembre 1986 ore 23,05 — Televisione, Raidue, *Il linguaggio dei luoghi* — 7ª ed ultima puntata. Di Paolo Portoghesi. Filmato da Folco Quilici; Lunedì 4 febbraio 1985 ore 22,35 — Televisione, Raitre, *Paolo Portoghesi architetto* Regia di Impero Sugaroni; Venerdì 29 luglio 1988 ore 23,30 — Televisione, Raitre, *Una sera, un libro — Paolo Portoghesi e «I Promessi Sposi» di Alessandro Manzoni*.

[5] Renzo Piano deve la sua presenza innazitutto al Boubourg ed alla consulenza nella trasmissione Habitat di Giulio Macchi: martedì 4 ottobre 1977 ore 12,30 — Rete 1, *"Habitat" Una macchina per la cultura Il Centro Nazionale d'arte e cultura a Parigi* di Renzo Piano con la collaborazione di Luigi Fantoni Regia di Luciano Arancio (Dipartimento scolastico-educativo); 1978, varie puntate — *"Habitat"* Renzo Piano è consulente del programma condotto da Giulio Macchi; Domenica 26 giugno 1983, ore 21,30 — TV3 *L'architetto e…: Renzo Piano* Intervista a cura di Elisabetta Barsantini. Regia di Maria Gazzo. Un programma della Sede regionale per la Toscana; Mercoledì 7 novembre 1984, ore 19,35 RaiTre — *"Fatti di famiglia"* Carriera e famiglia sono inconciliabili? Che peso hanno le scelte professionali nel ménage familiare? Un'attrice, Marisa Fabbri, un architetto, Renzo Piano, rispondono alle domande proponendo le loro personali esperienze.

[6] Manfredo Tafuri compare nei palinsesti in relazione agli studi storico-critici. *Rassegne culturali. I luoghi dell'architettura. Intervista a Manfredo Tafuri di Luca Zevi*, 1980 - Radiocorriere n. 33 pag. 115; *Un architetto italiano nella Russia settecentesca, conversazione con Manfredo Tafuri,* lunedì 18 dicembre 1967, ore 22.00 1967 - Radiocorriere n. 51 pag. 62; *Venezia, storia di una città, un programma di Giorgio Piccinato, Manfredo Tafuri e Stefano Ray*; *Manfredo Tafuri, Teoria e storia dell'architettura, Conversazione di Costantino Dardi*, 1969 - Radiocorriere n. 6 pag. 58

[7] Carlo Scarpa compare in una trasmissione del 1972: *Incontri 1972: Un'ora con Carlo Scarpa*, 13 novembre 1972 ore 21.15 1972 - Radiocorriere n. 46 pag. 73

[8] Bruno Zevi è tra i più presenti in quanto animatore della scena architettonica del Paese, e del suo ruolo nell'impegno politico. Oltre alla rassegna radiofonica, la sua presenza in televisione è da far risalire al 1962 e precisamente domenica, ore 22.10 1962 Secondo Programma (TV) *Settimo giorno*. Zevi è citato tra i protagonisti della rubrica culturale Settimo giorno, curata da Francesca Sanvitale ed Enzo Siciliano,

nell'articolo che ne celebra il primo anno di trasmissioni (gennaio 1975 circa). La rubrica tratta *«l'architettura secondo Bruno Zevi»* come uno dei cinquantatré temi della stagione. Ottobre 1974, Secondo Programma (TV) *Paese mio — «Linguaggio moderno dell'architettura»* giovedì 10 ottobre, ore 22.15; poi giovedì 17 ottobre ore 22.10; giovedì 24 ottobre ore 22.15, ciclo in tre puntate; 1974–1975, domenica, ore 22.10 Secondo Programma (TV) *Settimo giorno* rubrica settimanale di attualità culturale, curata da Francesca Sanvitale ed Enzo Siciliano. Zevi è ospite/protagonista di una o più puntate dedicate all'architettura (La rubrica ha raggiunto in seconda serata fino a sette milioni di telespettatori); domenica 1° settembre, ore 22.10, *Settimo giorno — «Studiare, e dopo?»* Secondo Programma (TV) Curatori: Lorenzo Mondo (studio), Ezio Raimondi (Università di Bologna); 1976 — *Il miracolo del Brunelleschi*, Rete 2 (TV) ore 22 Cinquanta minuti di immagini e incontri in presa diretta dalla cupola del Duomo di Firenze; in occasione del sesto centenario della nascita di Filippo Brunelleschi (1377–1446) Zevi è tra gli specialisti e storici dell'arte intervistati, insieme a Ludwig Heydenreich, Giulio Carlo Argan, Eugenio Battisti, Howard Saalman, Salvatore Di Pasquale; 1980 — programmazione regionale RAI programmazione regionale); a) Abruzzo — *Musica e architettura nell'Estate aquilana* Di Francesco Sanvitale e Giorgio Patrizi. La collaborazione tra Roman Vlad e Bruno Zevi dà vita a un confronto tra musica e architettura nell'ambito delle manifestazioni aquilane; b) Molise — *A Termoli parlando di architettura* Di Filippo Massari. Sintesi del convegno termolano sui rapporti tra architettura e cultura. Tra i protagonisti: Samone, Ricci, Pesce, Mauri e Bruno Zevi; 1981 — *L'usignolo dell'imperatore / E il caos ebbe la meglio* — puntata *L'urbanistica assassinata* Rete: Rete 2 (TV) martedì 24 novembre, ore 22.35 documentario/intervista; autore Roberto Guiducci. Zevi è intervistato insieme a Leonardo Benevolo come intellettuale coinvolto nel progetto di riforma urbanistica; giovedì 18 agosto 1988, ore 23.10 Raitre (TV), *Una sera, un libro. Bruno Zevi e «La Poesia» di Benedetto Croce*; lunedì 11 dicembre 1989, ore 21.45 RaiDue (TV), *ArsAmanda* Zevi è ospite del talk-show («Il famoso critico di architettura, conosciuto anche grazie alla sua infaticabile attività pubblicistica. Anche per lui domande sull'amore e sull'erotismo.»); domenica 22 febbraio 1987, ore 9.35 Giornale Radio Tre — *Settimanale di politica e cultura*, Intervista all'«Attuale storico dell'architettura Bruno Zevi sulle battaglie di intellettuale impegnato e di critico militante»

[9] *Urbanistica e Industrial Design alla X Triennale di Milano. Rassegna a cura di Carlo De Carli e Marco Zanuso*. Lunedì 13 settembre 1954, ore 18,15 - Fascicolo 37 p. 21.

[10] Radiocorriere n. 3, 1954, p. 14. Archivio digitale: radiocorriere.teche.rai.it (consultato marzo 2026).

[11] Le dieci puntate de *L'uomo e la città* andarono in onda ogni mercoledì sera tra il 21 febbraio e il 24 aprile 1968. La serie è documentata nei seguenti fascicoli del Radiocorriere: 1ª puntata, fasc. 8 (21 feb.); 2ª puntata, fasc. 9 (28 feb., p. 56); 3ª puntata, fasc. 10 (6 mar.); 4ª puntata, fasc. 11 (12 mar.); 5ª puntata, fasc. 12 (19 mar., p. 68); 6ª puntata, fasc. 13 (26 mar., p. 84); 7ª puntata, fasc. 14 (3 apr.); 8ª puntata, fasc. 15 (10 apr.); 9ª puntata, fasc. 16 (17 apr., p. 84); 10ª e ultima puntata, fasc. 17 (24 apr., p. 82). Il Radiocorriere non riporta titoli per le singole puntate, indicando solo il titolo generale della rassegna e il numero progressivo dell'episodio.

[12] Radiocorriere nn. 51–52/1983 e nn. 1–4/1984. La 2ª puntata (25 dicembre 1983) riporta: «Ciclo in sei puntate sull'architettura documentato da altrettante concezioni di celebri autori. La serie illustra il rapporto di ogni architetto con la città e in particolare la sua «filosofia» per migliorare il rapporto tra il vecchio e il nuovo.».

[13] Carlo Doglio e Giuseppe Samonà curano per il dipartimento educativo 4 puntate dal titolo *La Città* andate in onda mercoledì 7 settembre 1977 ore 18.35 (prima puntata) mercoledì 14 settembre 1977 ore 18.35 (seconda puntata); mercoledì 21 settembre, ore 18.35 (terza puntata); mercoledì 28 settembre, ore 18.35 (quarta ed ultima puntata), Radiocorriere 36, 37, 38, 39, 1977.

Bibliografia

AYMONINO C. (1975) – *Il significato della città*. Laterza, Roma-Bari.

AYMONINO C. (1977) – *Lo studio dei fenomeni urbani*. Officina, Roma.

BELLO F., DULIO R. (2020) – «Zevi, Bruno». In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 100, Treccani, Roma.

BIRAGHI M. (2019) – *L'architetto come intellettuale*. Torino, Einaudi.

CANOVA G. (2019) – *Ignorantocrazia*. Nave di Teseo, Milano.

ECO U. (1983) – "TV: la trasparenza perduta". In: Id., *Sette anni di desiderio*, Bompiani, Milano; ora in *Sulla televisione. Scritti 1956–2015*, a cura di MARRONE G., La Nave di Teseo, Milano 2018..

FISKE J. (1952) – "Paolo Chessa, architetto: a profile in three dimensions". Interiors, vol. 111, n. 11, pp. 88–101

FERRARA P.G.L. (2001) – "Università dell'aria venti anni dopo", in Antithesi. Giornale di critica architettonica, 30 luglio. Disponibile a: web.archive.org/web/20210122030538/https://www.antithesi.info/0newf/leggitxt.asp?ID=26 (consultato marzo 2026).

GIANNELLI S., (1968) – "50 lezioni televisive per 100 milioni di alunni". Radiocorriere, febbraio 1968, p. 33.

GRASSO A. (a cura di) (2002) – *Schermi d'autore. Intellettuali e televisione, 1954–1974*. RAI-ERI, Roma.

GRASSO A. (2013) – *Storie e culture della televisione*. Oscar Mondadori, Milano.

GRASSO A., BARRA L., PENATI C. (2019) – *Storia critica della televisione italiana*, 3 voll., Il Saggiatore, Milano.

GRASSO A., TRIONE V. (2014) – *Arte in TV. Forme di divulgazione*. Johan&Levi

GREGOTTI V. (1966) – *Il territorio dell'architettura*. Feltrinelli, Milano.

GRISANTI G. (s.d.) – "TeleRoma56 (Lazio)", in *ATLas – Atlante delle Televisioni Locali, percorso 13*, Università di Bologna. Disponibile a: site.unibo.it/atlas/en/exhibitions/teleroma56 (consultato marzo 2026).

LAZIER S. (2020) – "Bruno Zevi e la didattica che non c'è", in Antithesi. Giornale di critica architettonica, 1 marzo. Disponibile a: antithesi.it/2020/03/01/bruno-zevi-e-la-didattica-che-non-ce/ (consultato marzo 2026).

LÓPEZ REUS E. (2009) – *Ernesto Nathan Rogers. Continuità e contemporaneità*. Marinotti, Milano.

MARCACCIO R. (a cura di) (2025) – *The Hero of Doubt: Selected Writings by Ernesto Nathan Rogers*. MIT Press, Cambridge MA.

MARRAS G. (2024) – "Ernesto Nathan Rogers. La casa dell'uomo e l'architettura come fenomeno". Philosophy Kitchen, 20, pp. 139–153.

MCLUHAN M. (1964) – *Gli strumenti del comunicare* (ed. or. *Understanding Media*, McGraw-Hill, New York 1964), trad. it., Garzanti, Milano 1967.

MONTELEONE F. (2003) – *Storia della radio e della televisione in Italia*. Marsilio, Venezia.

MISSIKA, J-L. (2007) – *La fine della televisione*. Traduzione di A. Zuliani. Roma, Lupetti.

OPPEDISANO F.O., BERRUTI S. (2023) – "Dal telecomando alla città: design e televisione dalle origini a oggi", SeR, AIS/Design. VOL. 11 / N. 21 (2024), Disponibile a: https://www.aisdesign.org/ser/index.php/SeR/article/download/306/289 (consultato febbraio 2026)

ORTOLEVA P. (2009) – *Il secolo dei media. Riti, abitudini, mitologie*. Il Saggiatore, Milano.

PANZERI M. (2017) – "Rogers, Ernesto". In: *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 88, Treccani, Roma.

Radiocorriere, annate 1954, 1968, 1974, 1983–1985. Teche RAI, radiocorriere.teche.rai.it (consultato marzo 2026).

ROGERS E. N., SERT J.L., TYRWHITT J. (a cura di) (1955) – *Il cuore della città*. Hoepli, Milano.

ROGERS E. N. (1958) – *Esperienza dell'architettura*. Einaudi, Torino.

ROGERS E. N. (1968) – *Editoriali di architettura*. Einaudi, Torino.

ROSSI A. (1966) – *L'architettura della città*. Marsilio, Padova.

ROSSI A. (1974) – *Scritti scelti sull'architettura e la città 1956–1972*. Clup, Milano.

ROSSI P.O. (a cura di) (2020) – *Bruno Zevi e la didattica dell'architettura*. Quodlibet, Macerata.

SARTORI G. (1997) – *Homo videns. Televisione e post-pensiero*. Laterza, Roma-Bari.

WILLIAMS R. (1974) – *Televisione. Tecnologia e forma culturale*. trad. di C.E. Spada, De Donato, Bari 1981.

ZEVI B. (1977) – *Università dell'aria*. Numero monografico di L'architettura. Cronache e Storia, 261 (luglio).

ZEVI B. (1973) – *Il linguaggio moderno dell'architettura*. Einaudi, Torino.

ZEVI B. (1993) – "Quinto potere", in ib. *Zevi su Zevi: architettura come profezia*. Marsilio, Venezia.

ZEVI B. (s.d.) – *Biografia 1965–1977*, Fondazione Bruno Zevi, fondazionebrunozevi.it/it/biografia-bruno-zevi/biografia-1965-1977/ (consultato aprile 2026).

Enrico Prandi (Mantova, 1969), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Milano con Guido Canella con cui ha svolto attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2003. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Ingegneria e Architettura dell'Università di Parma. È direttore del Festival dell'Architettura di Parma e fondatore-direttore della rivista scientifica internazionale di classe A «FAMagazine. Ricerche e progetti sull'architettura e la città» (ISSN 2039-0491). Dal 2024 è Presidente del Corso di Laurea Magistrale in Architettura e città sostenibili. È stato responsabile scientifico per l'unità di Parma del progetto *ArcheA. Architectural European Medium-Sized City Arrangement* (pubblicato in volumi Routledge, Aión e LetteraVentidue. Tra le sue pubblicazioni recenti: *Dalla casa della comunità al centro di salute comunitaria. Il progetto architettonico e urbano* (FAEdizioni, Parma 2025); *Aachen Driescher Hof. 5 Projects for the Suburbs of the City* (LetteraVentidue, in pubblicazione); *Il progetto del Polo per l'Infanzia. Sperimentazioni architettoniche tra didattica e ricerca* (Aión, Firenze 2018); *L'architettura della città lineare* (FrancoAngeli, Milano 2016).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130

Alessandra Gabriele

Van Stoel tot Stad
Il programma televisivo di Jaap Bakema

Abstract
L'articolo analizza il programma televisivo *Van Stoel tot Stad* (Dalla sedia alla città), ideato e condotto da Jaap Bakema nell'Olanda del dopoguerra, quale esempio di divulgazione architettonica rivolta a un pubblico generalista. Attraverso un linguaggio semplice, metafore efficaci supportate da veloci e precisi disegni alla lavagna, Bakema comunica in maniera accessibile temi complessi legati allo spazio costruito, sensibilizzando la società civile sui propri diritti abitativi. Il contributo approfondisce questo esperimento televisivo, mettendo in luce le capacità comunicative dell'architetto e l'attualità del pensiero di Bakema, in relazione all'urgenza di promuovere nella società civile una adeguata consapevolezza spaziale.

Parole Chiave
Jaap Bakema — Educazione allo spazio — Comunicare l'architettura

È il 21 ottobre 1961. È domenica sera. Alla televisione olandese va in onda un solo canale, in bianco e nero. La giovane emittente *AVRO (Algemene Vereniging Radio Omroep*), prima emittente pubblica olandese, è nata da appena 10 anni.
Giacca e cravatta, mano sinistra in tasca, mano destra un pezzo di gesso, fronte alla camera, spalle alla lavagna, Jaap Bakema entra nelle case di tutti gli olandesi.
Quella che si presenta alle famiglie è la figura di un insegnante, piuttosto che quella di un architetto: eppure lo studio van den Broek-Bakema di Rotterdam è uno dei più grandi studi di architettura d'Europa, ha all'attivo numerosi progetti e conta centinaia di collaboratori.
La telecamera inquadra, in apertura di programma, una seduta e una scritta, in corsivo e a gesso, *Van Stoel tot Stad* (Dalla sedia alla città). Pochi secondi e poi stacca sul mezzo busto di Bakema, sorriso sornione, alle spalle una serie di schizzi alla lavagna. In mano un pezzo di gesso con il quale continua a giocherellare:

> Signore e signori, la storia della sedia e della città è una storia difficile. Difficile perché, in realtà, io non voglio parlare né di sedie, né di città, ma dello spazio nel quale sedia e città si trovano. [...] Voglio parlare di amore per lo spazio: capirete bene quanto l'argomento sia difficile, soprattutto di domenica sera. Penso, però, valga la pena farlo. E lo farò volentieri.
> Ho, infatti, l'impressione di vivere in un momento storico nel quale manca l'amore per lo spazio[1].

Queste le parole introduttive di Jaap Bakema: il programma *Van Stoel tot Stad* va in onda in due puntate, tra il 1961 e il 1962[2], ed è diretto da Leen

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130



Fig. 1
Jaap Bakema, *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*, (trad. Dalla sedia alla città. Una storia di persone e spazio), W. De Haan N.V. Zeist, Anversa 1964. Copertina.

Timp, per un canale liberale, non di sinistra, quale era *AVRO*. Come sostiene Dirk van den Heuvel[3], Timp, all'epoca dei fatti, è uno dei principali registi olandesi, sposato con una delle conduttrici televisive più popolari, Mies Bouwman. Per la coppia Bakema disegna un'abitazione unifamiliare (mai realizzata), e progetta un centro disabili, costruito grazie alla raccolta fondi televisiva promossa e condotta, nel 1962, proprio da Mies Bouwman[4]. Questi dati attestano quanto Bakema faccia parte dell'establishment postbellico olandese: un'appartenenza che, unita alla sua dote di grande comunicatore, lo rende capace di utilizzare diversi media per divulgare temi spaziali, anche e soprattutto, ai non addetti ai lavori. Bakema si dimostra, infatti, in grado di avvalersi di riviste specialistiche quanto di giornali generalisti, televisione, mostre, conferenze, workshop, videoriprese, per condividere con la società civile scelte urbanistiche e architettoniche, secondo una particolare visione democratica della società.

Lo *spazio totale* e la *società aperta* secondo Jaap Bakema

Come fa notare Francis Strauven (1992, p. 48), il lavoro e il pensiero di Jaap Bakema sono strettamente legati ai principi e alle caratteristiche della società olandese: «una società con un forte senso del bene comune e una tradizione di cooperazione sociale radicata nell'etica calvinista; un paese in gran parte strappato al mare e tradizionalmente governato da un rigido ordine geometrico, dettato dalle esigenze dell'ingegneria della bonifica».
Proprio in Olanda, nella regione nord della Groninga dove è nato e cresciuto, Bakema trova i suoi riferimenti teorici nella famiglia della moglie, Sia van Borssum Waalkes: una famiglia di medici, insegnanti e clerici, attraverso i quali si avvicina alla teosofia di Krishnamurti e alle idee anarchiche di Domela Nieuwenhuis (Strauven 1998, p. 215).
Ispirato da queste correnti di pensiero, Bakema intende il mondo come uno spazio pieno di energia: rispetto questa visione panteistica e teosofica della vita e dello spazio, l'architetto è una figura che deve mediare e facilitare la comprensione e l'uso dello spazio alla collettività, all'interno di una società democratica e giusta, una *società aperta*.
Per Bakema l'idea di *società aperta* si sviluppava attorno alla relazione dell'individuo con l'intero più grande, che fosse il quartiere, la città, la società stessa o quello che lui chiamava "spazio totale". L'architettura doveva, dunque, permettere

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130

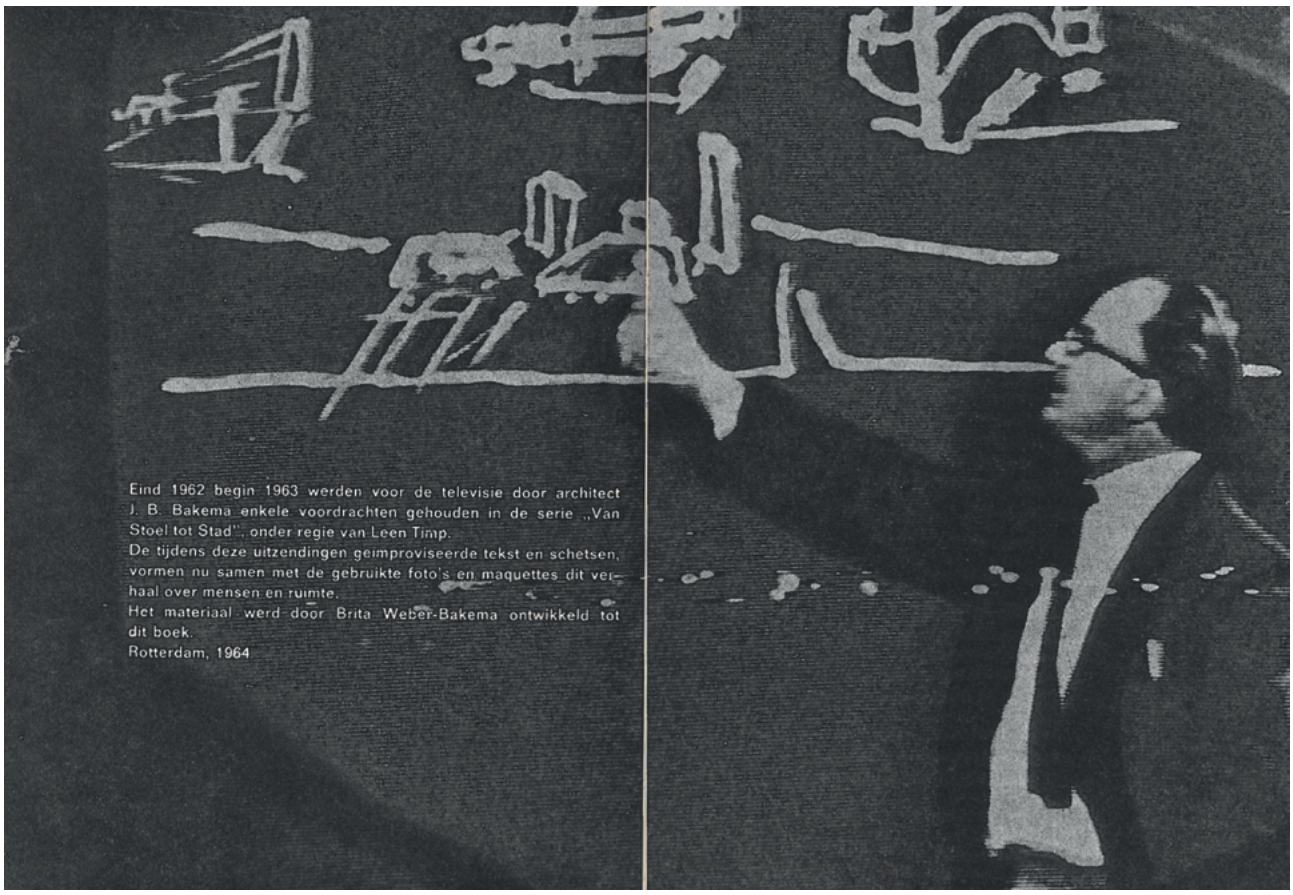


Fig. 2
Jaap Bakema, *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*, (trad. Dalla sedia alla città. Una storia di persone e spazio), W. De Haan N.V. Zeist, Anversa 1964. Pagine di apertura.

all'individuo di diventare consapevole della propria relazione con questo insieme più ampio, mentre la società aperta doveva essere così generosa e tollerante da consentirgli la propria autorealizzazione (van den Heuvel 2014).

Dunque perché la società sia veramente democratica è necessario che i cittadini diventino maggiormente consapevoli, da un lato di quelle che sono le proprie necessità abitative, dall'altro di quelle che sono le possibilità costruttive ed edilizie: la televisione, in questo caso, è uno strumento utile a Bakema per condividere alcune questioni architettoniche.

Il programma televisivo, il set e i contenuti

Nel 1964 i contenuti della trasmissione vengono trascritti, dalla figlia, Brita Bakema, nell'omonimo libro *Van Stoel tot Stad* (Dalla sedia alla città). Appare emblematica la scelta per il sottotitolo: *Storia di persone e spazio*[5]. Di persone, di spazio, di azioni spaziali ancestrali, di tecniche costruttive e di tanto altro Bakema parla in televisione, ad un pubblico generalista, usando frasi e parole dirette, metafore facilmente comprensibili. E lo fa disegnando. Nel pomeriggio ha disegnato una sorta di mappa concettuale ante litteram di quella che sarà la sua lezione serale: alla lavagna alle sue spalle una serie di schizzi e disegni. Un meraviglioso percorso iconografico che sintetizza, tramite grafemi, il suo discorso, specie, dice, per scongiurare un pericolo: «altrimenti temono possa parlare troppo a lungo».
L'utilizzo di una mappa concettuale – seppur nella sua forma antesignana – strumento educativo per eccellenza, facilitatore della comprensione e della memorizzazione dei saperi, è espressione delle capacità maieutiche di Bakema. L'architetto utilizza spesso disegni, schizzi, schemi, per comunicare il progetto, una volta realizzato: nell'archivio di Bakema, presso il *Nieuwe Instituut* di Rotterdam, sono conservati numerosi disegni realizzati

a posteriori, per spiegare e comunicare il progetto non solo ai committenti, ma spesso anche ai comuni cittadini. Disegni apocrifi li chiama Dirk van den Heuvel[6].

> Bakema disegnava meno per progettare che per spiegare. Molti dei suoi disegni non erano annotazioni personali, ma tentativi di trasmettere un messaggio.
> Di solito apparivano in serie e nel loro carattere esplicito e narrativo, spesso in combinazione con immagini e testo, richiamano i fumetti. (Baeten 1995, p. 3)

La pratica del disegno come strumento esplicativo e narrativo è strettamente connessa all'attività didattica di Bakema, che dagli anni Cinquanta affianca all'esercizio professionale un'intensa esperienza di insegnamento. Nei seminari tenuti come visiting professor in numerose università statunitensi e poi come professore alla Technische Universiteit di Delft nel 1963, il disegno, lo schema e la proiezione di immagini e pellicole, sono utilizzati come strumenti pedagogici per rendere intellegibili relazioni spaziali complesse e processi architettonici, più che per definire esiti formali.

> Il formato privilegiato per questi appuntamenti accademici era il workshop o il seminario di progettazione, strumento che consentiva uno studio intenso e uno scambio serrato in un arco di tempo relativamente breve. Il tema prescelto riguardava sempre una questione locale, legata alla modernizzazione della città, dei suoi spazi pubblici e delle infrastrutture. Per esempio, alla Washington University, dove Bakema fu visiting professor nel 1959, il progetto di design aveva per oggetto "The Humane Core: A Civic Center for St. Louis" (van den Heuvel 2022, p. 227).

Dunque, *Van Stoel tot Stad* può essere letto come una trasposizione televisiva di una pratica didattica già consolidata: la lavagna, il gesso e la costruzione progressiva del discorso visivo riproducono il setting del seminario, estendendolo a un pubblico non specialista.
La narrazione di Bakema alla televisione olandese, di domenica sera in prima serata, si divide in due parti: una prima relativa alla storia delle trasformazioni dello spazio da parte dell'uomo nel corso dei secoli; una seconda nella quale attualizza quelle stesse azioni trasformative e tecniche costruttive secondo una *persistenza delle immagini* di memoria warburgiana.
La storia raccontata da Bakema è «una storia cominciata tanto tempo fa, la conosciamo ancora oggi: ve la ricordo per farvi riflettere», dice. Una storia che va dalla sedia alla città, appunto: dall'azione del sedersi come atto ancestrale di appropriazione dello spazio, fino alla conformazione del paesaggio naturale e urbano. Spazio e uomo sono strettamente legati da rapporti biunivoci: la qualità ambientale dipende, dal modo con il quale viviamo lo spazio e ce ne appropriamo, afferma Bakema.
«Non costruiamo solo per ripararci dalla natura, ma anche per cercare una relazione con quella natura». Allora scavare una buca circolare da usare come seduta, piantare un albero, costruire una chiesa sono azioni che l'uomo ripete da millenni, e che conformano l'ambiente e cercano con esso una relazione, specie se l'ambiente in questione è il piatto paesaggio olandese.
Le rappresentazioni alla lavagna non sono solo disegni prospettici e assonometrici, rappresentazioni tridimensionali dello spazio facilmente comprensibili da tutti, ma sono anche astrazioni bidimensionali, quali piante e sezioni schematiche. Tratti veloci ma ben comprensibili.
E poi lo sguardo alla camera, per non perdere la connessione visiva con lo spettatore e trasformare la comunicazione in un difficile monologo.
Quelle che, ad un pubblico di addetti ai lavori, possono sembrare nozioni

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130

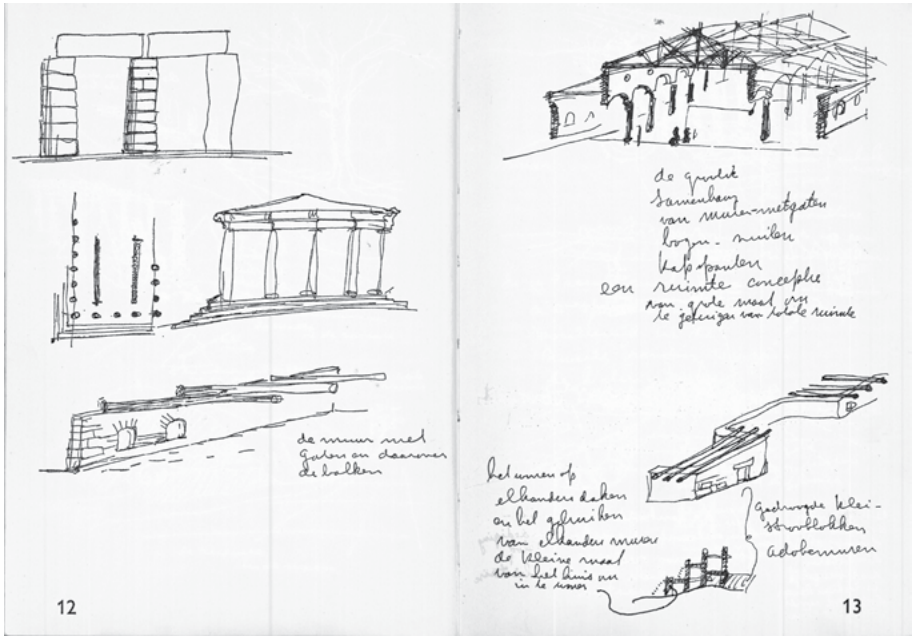


Fig. 3
Jaap Bakema, *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*, (trad. Dalla sedia alla città. Una storia di persone e spazio), W. De Haan N.V. Zeist, Anversa 1964. Pagine interne: evoluzione dei sistemi costruttivi disegnati da Bakema alla lavagna.

scontate, non lo sono per un pubblico generalista: Bakema lo sa e, usando lessico e metafore semplici, le comunica in televisione. Sono frequenti, infatti, paragoni e confronti con la contemporaneità, per attualizzare il discorso e renderlo più vicino all'esperienza di chi ascolta: il sistema gotico pilastro-arco a sesto acuto-contrafforte, permette di coprire grandi luci paragonabili a quelle di una contemporanea aviorimessa!
Analogamente, il sistema trilitico greco, è lo stesso sistema che usiamo nella costruzione delle nostre abitazioni: pilastri e pareti portano il peso di travi e solai e lo scaricano a terra. Dunque le azioni trasformative e abitative dello spazio e i relativi sistemi costruttivi, seppur nel loro naturale aggiornamento, persistono nel tempo.
La possibilità di utilizzare uno strumento di comunicazione così efficace e di larga portata, quale la televisione nei primi anni Sessanta, non sfugge a Bakema, che con naturalezza affronta temi nati dalle discussioni del Team 10, del quale fa parte. Così, in una domenica sera d'autunno, nelle case degli olandesi entrano questioni quali lo spazio pubblico, lo spazio della soglia, lo spazio tra le cose, accompagnate da una critica agli «spazi disumanizzanti progettati per l'utente anonimo».
In questo contesto, il pensiero di Bakema si intreccia strettamente con quello di Aldo van Eyck, cofondatore del Team 10, che mutuando dalla filosofia di Buber l'idea di "spazio tra", definisce il *In-between Realm* luogo dell'incontro, della relazione, della mediazione tra opposti. Uno spazio che non è né privato né pubblico, né interno né esterno, né chiuso né aperto: una condizione di relazione resa concreta attraverso la forma architettonica.
Nel terzo numero di *Forum* del 1960, il celebre fascicolo dedicato allo spazio della soglia come spazio dell'*in-between*, Bakema definisce l'architettura come «espressione tridimensionale dei comportamenti umani», sottolineando come «il fatto che muro, finestra, facciata, intercapedine, porta, pavimento, tetto, scale siano mezzi primari per rendere l'abitare un'esperienza spaziale sia ancora poco compreso» (Bakema 1960, p. 122).
Per comunicare in televisione il valore dello spazio tra le cose come spazio per le relazioni umane Bakema usa una metafora, la cui esplicitazione grafica diventerà emblematica, e sarà usata per la copertina del libro che contiene la trascrizione del programma.
Afferma Bakema (1964, pp. 48-50): «gli edifici potrebbero tornare a fare

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130

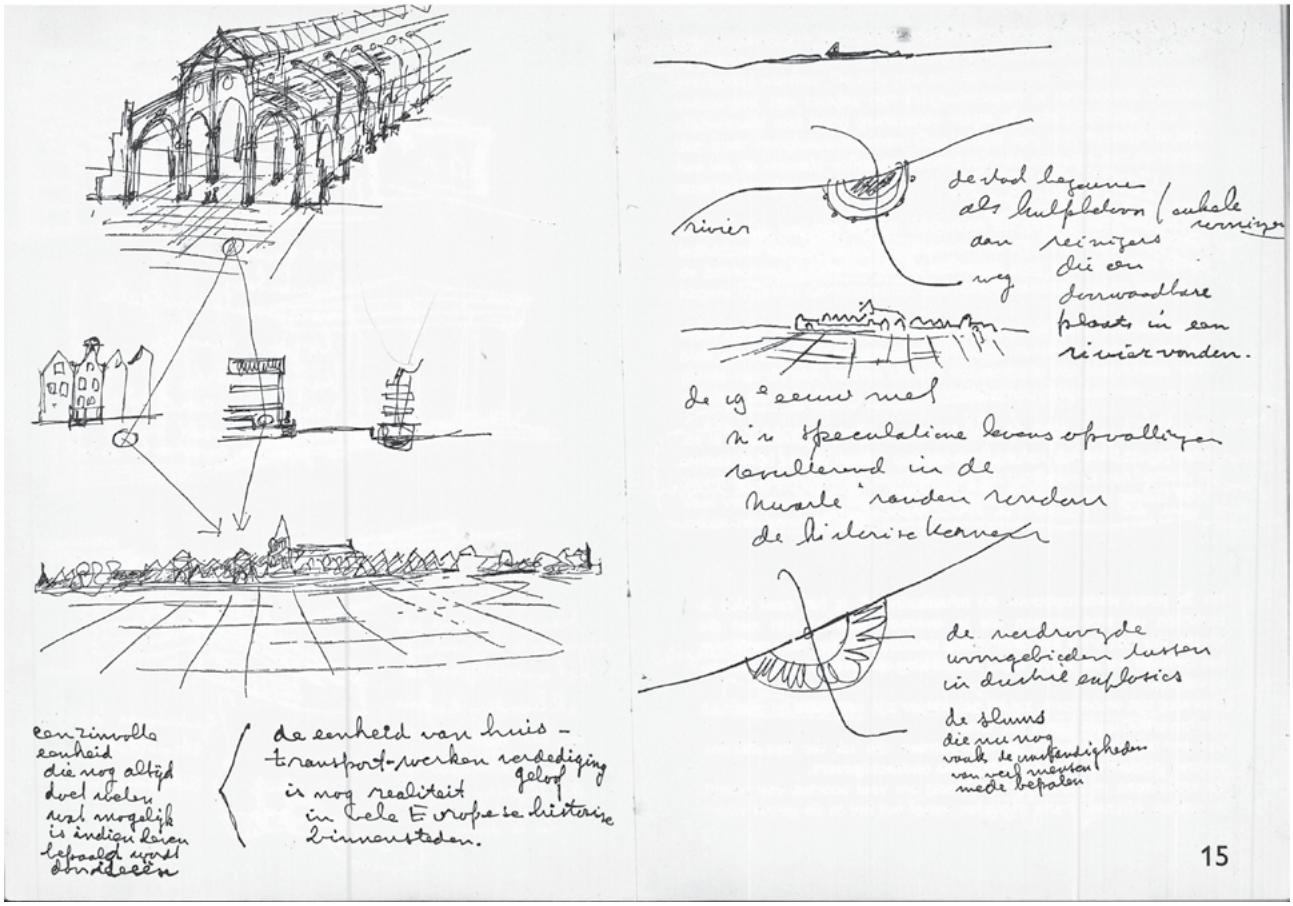


Fig. 4
Jaap Bakema, *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*, (trad. Dalla sedia alla città. Una storia di persone e spazio), W. De Haan N.V. Zeist, Anversa 1964. Pagine interne: evoluzione dei sistemi costruttivi disegnati da Bakema alla lavagna.

amicizia tra loro, come a volte accade tra le persone tramite i loro bambini o animali. [...] Gli edifici potrebbero, in un certo senso, tendersi di nuovo la mano l'un l'altro, e lo stesso potrebbe accadere con i due lati di una strada». Bakema, quindi, realizza alla lavagna due disegni e li mette in relazione. Il primo è quello di un profilo urbano nel quale alti edifici laterali definiscono uno spazio centrale a corte, protetto e a misura umana. A questo disegno Bakema associa un secondo disegno: un gruppo di persone, due adulti ai lati, quattro bambini al centro. Attraverso la spinta energica e positiva dei bambini centrali, gli adulti tornano a stabilire un contatto umano, relazionale, così come gli spazi della corte interna entrano in risonanza con gli edifici circostanti più alti.
Lo spazio pubblico non è solo uno spazio di transizione e passaggio, è lo spazio vitale dello stare comune: è necessario, afferma Bakema, che «la relazione tra spazio individuale e spazio pubblico (totale) sia frutto di un'azione progettuale che contempli, allo stesso tempo, individualità e collettività» (Bakema 1964, p. 21).

Conoscere per curare lo spazio: l'attualità del pensiero di Bakema

L'immagine di Bakema alla lavagna che disegna e racconta di questioni architettoniche è l'immagine di un insegnante piuttosto che di un architetto solipsista, non certo paragonabile alle coeve apparizioni televisive di architetti quali Le Corbusier e Wright, e più tardi a quelle di Rem Koolhaas o Jean Nouvel. Come sostiene nella sua ricerca Sophie Suma: «paradossalmente quando l'architettura è presentata in televisione dagli architetti, non è più una materia popolare!» (Suma 2021, p. 9).
L'immagine dell'architetto comunicata dai media è spesso stereotipata: un uomo, estremamente erudito, un creatore solitario, i cui riferimenti vanno

spesso rintracciati nella filosofia, nell'arte e nella musica.
Per Bakema, invece, l'architetto ha il compito di coinvolgere e rendere consapevole la società civile dell'immediato dopoguerra del processo di trasformazione del territorio: è necessario, dunque, promuovere azioni e attività divulgative all'architettura. Nella società contemporanea, scrive, le scelte in campo architettonico vengono prese da una ristretta cerchia di professionisti. La maggior parte dei cittadini non possiede conoscenze specifiche in materia.

> Cosa sa l'utente medio dei nostri nuovi edifici e delle città, del maggiore o minore agio che le diverse distribuzioni spaziali possono offrirgli al miracolo che gli permette di esistere? È realmente vero che in questo caso il concetto di spazio è importante. (Bakema 1964, p. 91)

Il programma televisivo *Van Stoel tot Stad* di Bakema va in onda per sole due puntate: difficile sostenere che abbia potuto avere importanti ricadute sulla società civile olandese del secondo dopoguerra. Ma, accanto a quest'iniziativa, Bakema si dedica a numerose altre attività divulgative, con lo scopo di facilitare la comprensione di nozioni spaziali. Oltre all'impegno nella redazione della rivista olandese "Forum" tra gli anni 1959 e 1963, Bakema progetta e realizza numerose mostre: potenti dispositivi comunicativi, dal forte valore didattico[7].
Nel 1970 lo studio van den Broek en Bakema progetta, in collaborazione con Carel Weeber, il padiglione olandese per l'Esposizione Universale di Osaka come un gigantesco display comunicativo, al quale lavorano registi, film maker, grafici, artisti e che coinvolge il grande pubblico, migliaia di visitatori al giorno, anche nei temi architettonici[8].
Accanto alla televisione, alle riviste e alle mostre, Bakema usa anche il mezzo cinematografico: già a metà anni Cinquanta, appena immesse sul mercato, Bakema possiede una cinepresa *Bell & Howell* che lo accompagna in tutti i suoi viaggi, e con la quale realizza ore e ore di girato, compresi gli ultimi CIAM e gli incontri del Team 10. Video che Bakema proietta, poi, a lezione.
Solo in un secondo momento, a metà degli anni Sessanta, Bakema allestisce nel suo studio un laboratorio cinematografico, per produrre video esplicativi dei suoi progetti: dei veri e propri documentari, antesignani dei contemporanei video 3D, realizzati facendo muovere la cinepresa nei modelli, e che usa per spiegare i suoi progetti a cittadini e committenti.
Televisione, giornali, mostre, proiezioni sono strumenti superbamente utilizzati da Bakema che, da grande comunicatore, media nozioni spaziali e architettoniche alla società, al grande pubblico. Conoscere, dice, è l'unico modo per curare lo spazio. Questa posizione risulta particolarmente significativa se letta alla luce della scarsa qualità di molti spazi urbani contemporanei, che rende evidente l'urgenza di una diffusa azione divulgativa sui temi dell'architettura.
La scelta di usare la televisione per discutere di città, abitazione, qualità dello spazio e diritti dei cittadini non è una semplice istanza comunicativa, ma una forma di militanza culturale, un modo per portare l'architettura fuori dai circoli professionali e dentro il dibattito civile.
Bakema ha la capacità di mettere al centro del discorso pubblico temi quali la qualità degli spazi abitativi, l'importanza e il valore degli spazi pubblici e di relazione: temi che negli anni Sessanta rischiavano di essere schiacciati dalle grandi narrazioni della pianificazione modernista, e che oggi ritrovia-

mo al centro di dibattiti urgentissimi sulla giustizia spaziale, l'accesso alla casa e il diritto alla città.
È necessario, oggi quanto ieri, riflettere sulla condivisione della cultura architettonica, lavorare sull'efficacia della comunicazione tra specialisti e fruitori, sulla mediazione di contenuti e questioni attinenti al mondo dell'architettura

La cura dello spazio può ottenere risultati a patto che sia una cura totale. [...] Una cura che va esercitata anche mediante la disciplina economica, politica, sociotecnica e culturale.
La cultura come equilibrio fra uso e cura! (Bakema in Gubitosi, Rizzo, 1972 p. 20).

Note

[1] Le due puntate del programma sono custodite presso l'archivio dell'Istituto Olandese per la Radio e la Televisione, *Beeld & Geluid*. La prima parte del programma è liberamente visionabile al seguente link youtube: https://www.youtube.com/watch?-v=uPYRgLSYt6E, accesso marzo 2025.
[2] Le date del programma non sono unanimi: Bakema riporta nel libro frutto della trascrizione del programma le date 1962-63, mentre l'Istituto Olandese per la Radio e la Televisione riporta le date del 1961 e 1962.
[3] Dirk van den Heuvel, docente presso la facoltà di Architettura della TU Delft, è fondatore e direttore del Jaap Bakema Study Centre presso il Nieuwe Instituut di Rotterdam. È stato co-curatore del Padiglione Olandese per la Biennale di Architettura di Venezia nel 2014, dedicato all'architetto olandese. Si veda, Dirk van den Heuvel, Arjen Oosterman, Brendan Cormier (a cura di), *Open: A Bakema Celebration*, Die Keure, Brugge 2014.
[4] Il programma televisivo *Open het Dorp* (Apri il Villaggio) raccoglierà i fondi necessari alla costruzione del centro disabili *Het Dorp*, progettato dallo studio *van den Broek en Bakema*, con lo scopo di ospitare persone disabili, in Dirk van den Heuvel, 2014.
[5] Jaap Bakema, *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*, (trad. Dalla sedia alla città. Una storia di persone e spazio), W. De Haan N.V. Zeist, Anversa 1964.
[6] Scrive infatti Dirk van den Heuvel: "Notably too, many of the sketches in the archive are apocryphal, made after the projects were realized in order to explain the basic design concept and how it fit his larger view on the discipline as a whole and architecture's role in society", in Dirk van den Heuvel, *The elusive bigness of Bakema*, in Dirk van den Heuvel (a cura di), *Bakema and the open society*, Archis, Amsterdam 2018, p. 21.
[7] La mostra *Building for an Open Society* allestita nel 1962 presso il museo *Boymans-van Beuningen* di Rotterdam accompagnava il visitatore in un percorso fatto, oltre che di disegni, anche di fotografie dei lavori dello studio ad altezza umana; la mostra *Cityplan Eindhoven* al Van Abbemuseum del 1969, invece, permetteva ai cittadini di muoversi liberamente all'interno di un plastico dell'intervento urbano proposto dallo studio van den Broek en Bakema per il centro della città. Il plastico era realizzato in scala 1: 20 e posto ad altezza dell'occhio, cosicché l'esperienza spaziale fosse più realistica e coinvolgente. In una sala adiacente, un plastico interattivo permetteva ai cittadini di toccare, spostare e maneggiare gli edifici, quasi fossero blocchi lego.
[8] Jorrit Sipkes, *Communication Machine*, in D. van den Heuvel (a cura di), *Bakema and the* … cit., pp. 224-231.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1130

Bibliografia

AVERMAETE T., PATTEEUW V., RONNER E. TEERDS H. – "The Architect as a Public Intellectual". OASE, 116, 3-12.

BAETEN J.P. (1995) – *Een telefooncel op de lijnbaan: de traditie van een architectenbureau: M. Brinkman, Brinkman en Van der Vlugt, Van den Broek en Bakema.* NAi Publishers, Rotterdam.

BAKEMA J.B. (1948) – "New Architecture and Freedom". Forum n 2, 48-50.

BAKEMA J.B. (1960) – "Architecture is the three-dimensional expression of human behaviour". Forum, 3, 122.

BAKEMA J.B. (1964) – *Van Stoel tot stat. Een verhaal over menser en ruimte*. W. De Haan N.V. Zeist, Anversa.

GUBITOSI C. e IZZO A. (a cura di) (1972) – *van den Broek/Bakema*. Officina Edizioni, Roma.

IBELINGS H. (a cura di) (2010) – *Van den Broek en Bakema 1948-1988. Architectuur en stedenbouw*. NAi Uitgevers, Rotterdam.

RISSELADA M. e VAN DEN HEUVEL D. (2005) – *Team 10 1953-81. In search of a Utopia of the present*. NAi Publishers, Rotterdam.

Orandakan - 1970 World Expo Osaka. Den Haag, Staatsuitgeverij 1971,

SUMA S. (2021) – *Que font les architectes à la télévision?*. Éditions Deux-cent-cinq, Lione.

STRAUVEN F. (1992) – "Il contributo olandese. Bakema e van Eyck". Rassegna, 52 (Gli ultimi CIAM).

STRAUVEN F. (1998) – *Aldo van Eyck. The shape of relativity*. Architectura e Natura, Amsterdam.

VAN DEN BROEK EN BAKEMA (a cura di) (1976) – *Architektur-Urbanismus= Architecture-urbanism.* K. Krämer, Stuttgart.

VAN DEN HEUVEL D., OOSTERMAN A., CORMIER B. (a cura di) (2014) – *Open: A Bakema Celebration*, Die Keure, Brugge.

VAN DEN HEUVEL D. (a cura di) (2018) – *Bakema and the open society*, Archis, Amsterdam.

VAN DEN HEUVEL D. (2022) – "The global Workshop". In Beatriz Colomina (a cura di), *Radical Pedagogies*, The MIT Press, London.

Alessandra Gabriele (1984) architetta, laureata in Didattica e Comunicazione dell'Arte presso l'Accademia di Belle Arti di Roma, è dottoranda presso il Dipartimento di Architettura di Pescara. Collabora con la *No Man's Land Foundation*, fondazione per l'arte contemporanea ideata dall'architetto Yona Friedman, dove sviluppa progetti dedicati alla divulgazione della cultura architettonica. È stata guest researcher nel gruppo *Architecture Archives of the Future* diretto da Dirk van den Heuvel presso la TU Delft, dove ha studiato il lavoro di Aldo van Eyck. È attualmente impegnata in una ricerca sull'educazione allo spazio.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172

Massimo Zammerini

La trasmissibilità dell'Architettura oltre lo stereotipo

Abstract
The Brutalist di Brady Corbet del 2024 ha suscitato un dibattito che ha dimostrato come la comunicazione sui temi dell'architettura e sui ruoli dell'architetto sia segnata da incomprensioni interne ed esterne alla disciplina. La rivoluzione industriale ha stabilito un prima e un dopo, e il giudizio sull'architettura ha portato la maggior parte dell'opinione pubblica all'equazione: antico=bello, moderno=brutto. La separazione tra edilizia e architettura ha poi ristretto gli interessi della critica su episodi eccezionali mentre le città continuano a crescere con modelli impopolari. La trasmissibilità dell'architettura deve fare i conti con gli strumenti di comprensione posseduti dalle grandi masse. Televisione e internet penetrano tutti gli strati della società. Gli stereotipi proposti dalla televisione, dai social e dalla pubblicità hanno influenzato il gusto, minando alla base anche il rapporto tra architetto e committente.

Parole Chiave
Architettura — Stereotipo — Comunicazione — Pubblicità — Educazione

Premessa

Nel 1974, all'età di dodici anni, visitai per la prima volta quella che allora si chiamava la galleria d'Arte Moderna di Roma, oggi GNAMC. Dopo le colonne dell'atrio c'era una grande sala rettangolare che affacciava sul giardino interno, arredata per esposizione con mobili in tubolare metallico luccicante che tendevano fasce di cuoio, di tela, di cavallino, poltroncine girevoli e tavoli con una sola gamba, bianchi ed esilissimi, sgabelli in legno naturale con dei raccordi tra gamba e seduta che attiravano l'attenzione. Erano, seppi, i mobili di Le Corbusier, di Marcel Breuer, di Eero Saarinen, di Alvar Aalto. Quasi nessuno li conosceva, solo gli architetti e pochi estimatori. Li avevano messi in produzione, con il coraggio e la lungimiranza dell'imprenditoria italiana e straniera degli anni Sessanta, Amedeo Cassina, Dino Gavina, Knoll International e pochi altri, e non si chiamavano ancora "i classici del Design". Non smisi mai di ridisegnarli sui quaderni o alla lavagna, e una domenica mattina d'estate, con il tram N° 30, lentissimo, portai da Monteverde ai Parioli un gruppetto di compagni di scuola ad ammirare questi oggetti che da allora non ho smesso di amare e collezionare, tanto da portarli dentro la scuola in aula a Valle Giulia, a pochi metri dalla Galleria, cinquant'anni dopo, da casa mia, per farli osservare, misurare e ridisegnare dal vero agli studenti, che gradirono molto (Fig. 1).
Palma Bucarelli, sovrintendente della Galleria dal 1945 al 1975 aveva intuito fin dalla fine degli anni Quaranta che anche la buona architettura moderna entrava a pieno titolo nelle manifestazioni artistiche.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 1
Gli studenti del Laboratorio di Progettazione al secondo anno della Facoltà di Architettura studiano dal vero e ridisegnano i particolari di alcuni elementi di arredo moderni di particolare rilevanza storica, portati in aula dal docente, il quale, a sua volta, li aveva conosciuti da ragazzo, cinquant'anni prima, alla Galleria d'Arte Moderna di Roma, uno dei tanti luoghi istituzionali "oltre la scuola" deputati alla diffusione della cultura dell'Arte e dell'Architettura. L'esperienza diretta e personale garantisce una forma di conoscenza al riparo dalla ricezione passiva e impersonale e aiuta ad osservare le cose oltre lo stereotipo. Foto M. Zammerini 2023.

Nel 1987 Daniela Fonti intervista la Bucarelli[1]:

> […] fin dal 1945, avendo trovato un pubblico del tutto ignaro degli sviluppi dell'arte moderna, ho ideato e portato avanti un programma annuale di attività che chiamai didattiche (allora l'iniziativa fece scandalo), accompagnato da un foglietto che si mandava in migliaia di copie specialmente alle scuole, con mia lettera personale ai presidi raccomandando di diffonderlo, e ai musei e istituzioni culturali di tutto il mondo perché sapessero tempestivamente del calendario annuale, dal giugno all'ottobre, articolato in: conferenze con proiezioni a colori la domenica mattina, alternate con documentari d'arte e film di artisti; mostre di grandi riproduzioni a colori dei maggiori artisti e movimenti commentati da scritti biografici, storici e critici; quella che avevo chiamato l' «Opera del giorno» un'opera importante posta in particolare evidenza nella sua sala e anch'essa corredata da scritti biografici, storici e critici; lezioni serali (l'avevo fatto come esperimento pensando che nessun romano sarebbe venuto e invece ebbi il piacere di vedere la sala sempre gremita, tanto che dovetti installare altoparlanti nelle sale adiacenti)»

e alla domanda [Se tornasse a dirigere la Galleria, che cosa farebbe?] lei risponde, con mia soddisfazione:

> Nel settore didattico, oltre a riprendere tutte le manifestazioni di cui ho parlato, riallestirei la bella grande mostra didattica con la storia dell'architettura moderna fatta di grandi fotografie e di scritti illustrativi oltre che di plastici degli edifici più famosi e di esempi di disegno industriale come i tavoli e le sedie di Le Corbusier, di Mies van der Rohe, di Alvar Aalto.

La presenza di quegli elementi di arredo penso abbia costituito una cerniera tra l'architettura moderna di qualità, non così conosciuta, e la consuetudine con oggetti di uso quotidiano, che sebbene "diversi" instauravano con il visitatore un rapporto familiare, e comunque una curiosità presto trasformata in ammirazione e apprezzamento. Il segreto di questo successo, esploso nei decenni successivi anche con il fenomeno dei "falsi" più a buon mercato, (una volta scaduti i diritti dopo cinquant'anni e così come è accaduto per le griffe della moda) fa riflettere sulle potenzialità che le istituzioni culturali possiedono. Questa vocazione didattica della Galleria si riafferma ancora oggi nella direzione di Renata Cristina Mazzantini, architetto, con iniziative

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 2
Il Teatro Olimpico di Vicenza di Andrea Palladio con l'impianto scenico fisso di Vincenzo Scamozzi è un'architettura in grado di essere essa stessa un veicolo di trasmissione dei Saperi, luogo perfetto per riconoscere la comunione ideale tra Comunità, Istituzioni e Architettura. Foto A. Capanna 2025.

che aprono le porte alla città innescando un processo di coinvolgimento allargato al grande pubblico, anche sui temi dell'architettura e con il contatto diretto con l'artista, che si avvicina alle persone, raccontandosi.

L'esperienza dell'architettura, il teatro, il rituale e la negatività delle situazioni immersive.

Ho voluto introdurre le mie riflessioni con un riferimento ad un'esperienza personale poiché ritengo che la diffusione dell'architettura comporti un rapporto reciproco tra istituzioni e cittadini e si basi fondamentalmente sulla conoscenza personale delle opere e degli autori. Questa affermazione è consapevolmente in controtendenza rispetto al bombardamento mediatico basato sulla quantità di immagini disponibili su Internet che inizia ad essere osservato finalmente con crescente distacco e preoccupazione. Le ragioni sono note e sarebbe ridondante ricordarle, e vorrei riportare nuovamente un caso personale dove il rapporto tra "dentro e oltre la scuola" ha il senso di una "cerniera". Durante una lezione ho proiettato a schermo, nella sede di Piazza Borghese, una fotografia di via Fontanella Borghese scattata nel primo pomeriggio con la luce radente che sottolinea i rilievi delle facciate in prospettiva verso Trinità dei Monti, e ho chiesto agli studenti di osservare questa unica fotografia per ben due ore e fare ciò che reputavano più opportuno: un disegno, uno scritto, o solo osservare. Sapevo che uscendo dalla Facoltà sarebbe bastato fare pochi passi per ritrovare quel punto di osservazione. La reazione degli studenti è stata all'inizio di un certo sconcerto, poi un grande silenzio e molta concentrazione. Non li avevo mai visti uscire così interessati e una volta fuori erano tutti lì a rivedere dal vero ciò su cui avevano fantasticato. Soprattutto, per due ore, si erano dedicati ad una cosa sola ed erano, penso, concentrati. Finalmente, chiuso Pinterest che ti fa fare il giro del mondo in ottanta secondi, avevano "visto" la bellezza in quei cornicioni aggettanti, quelle finestre sormontate da timpani sporgenti con le ombre nette di una bella giornata di sole, final-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 3
La potenza espressiva della fusione tra architettura e affresco offre ai fedeli una forma di apprendimento mediata dall'Arte. Collegiata di San Giovanni Battista in Morbegno della metà del XVII secolo, con il ricco apparato pittorico di Pietro Ligari e l'adeguamento liturgico proposto per il Concorso nazionale, progetto finalista di Massimo Zammerini, Liturgista Don Mauro Dibenedetto, Collaboratori J. Di Criscio, G. Feliziani, J. G. Simion, 2023.

Fig. 4
Una trasposizione tecnologica dell'idea dell'affresco dove i soggetti temporanei sono inquadrature fotografiche che ritraggono i grandi temi della sofferenza a scala mondiale proiettate come in un cinematografo a 360 gradi e sul soffitto. L'artificio dichiarato sottrae l'idea progettuale ad una caratterizzazione "immersiva", che viene rifiutata poiché ritenuta ambigua e incongrua. Il soggetto che osserva rimane pienamente consapevole della sua "distanza" dagli eventi drammatici rappresentati. Progetto di Massimo Zammerini per il Concorso ad inviti del Vicariato di Roma per la Chiesa di San Carlo Borromeo in via Amaldi a Roma, 2005.

mente si erano accorti di ciò che avevano sempre avuto davanti agli occhi, ogni giorno.

Se la vita reale è più bella della vita virtuale, la creatività di un architetto si nutre di realtà ma anche di sogni, di proiezioni, della cultura immateriale. E se Roma, scenografia a cielo aperto, insegna dal vivo la "teatralità" dell'architettura, il Teatro è una forma artistica dove entra anche l'architettura come elemento intrinseco alla narrazione con le dimensioni dello spazio e del tempo sottoposte a rocambolesche manipolazioni ed è, da sempre, il luogo deputato alla trasmissione dei Saperi (Fig. 2). La compresenza di una dimensione reale e virtuale, tipica della rappresentazione teatrale, esprime esattamente la magnifica ricchezza dell'architettura che risponde al tempo stesso ai bisogni pratici dell'uomo e alla sua aspirazione ad accedere ai significati più profondi dell'esistenza, che trova anche nella ragione degli edifici di culto spunti di riflessione a partire dalla tradizione narrativa dell'affresco, uno dei mezzi di comunicazione e di insegnamento più potenti della Storia, che nulla ha a che fare però con quel carattere "immersivo" oggi assai celebrato (Fig. 3, 4). Si dice, talvolta con un certo compiacimento, che la vita dell'uomo di oggi sia immersa in un altrove per mezzo della tecnologia, ma persino un'operazione culturale come la visita virtuale dentro un'architettura, per non parlare delle mostre dove "entri" impropriamente, per citare un esempio, nei dipinti di Van Gogh, esprimono quel carattere intransitivo che è, ai nostri occhi, all'origine di molti mali. L'idea di immersività sposta l'attenzione dall'oggetto al soggetto, e culmina con la manifestazione più devastante della nostra epoca: il selfie. Il rapporto diretto con le opere, così come sfogliare un libro di architettura, sono operazioni transitive, permettono di uscire da sé per andare all'incontro. Senza incontro non c'è didattica e non c'è vita, poiché la vita è il prodotto di un incontro. Lo spostamento di attenzione verso l'ambiente virtuale provoca il disinteresse crescente, soprattutto delle nuove generazioni, verso la realtà che comprende anche l'ambiente costruito oltre alla natura, e i risultati sono il rifiuto della cura del contesto reale e dei rapporti interpersonali con tutto il male che ne consegue. Su questo terreno arido è molto difficile seminare e finché non riusciremo a ritrovare il giusto equilibrio gli effetti della divulgazione del sapere saranno sempre più tiepidi, nonostante i grandi mezzi a disposizione, utilissimi ma da gestire. Credo

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 5
Uno dei principi affinché si instauri un rapporto con la realtà, e con l'architettura che ci circonda, è un atteggiamento transitivo verso l'oggetto esterno da sé. In questa foto del 1966 un bambino dell'asilo indica ai suoi compagni i pesci all'interno di una fontana nel giardino della scuola. Questa azione rispecchia l'attitudine a condividere con l'Altro il piacere della conoscenza, un principio di base nei processi educativi oggi non così scontato, in parte inibito dal narcisismo indotto dall'abuso del cellulare e dei social che tendono a spostare l'attenzione verso sé stessi e non verso l'esterno, soprattutto grazie al "selfie". Foto di M.P. Zammerini 1966.

che si debba lavorare molto sulla formazione dei primi anni di vita dell'individuo, stimolando con continuità l'amore e l'interesse per ciò che si ha anche immediatamente intorno a sé e di cui si può fare esperienza non mediata dalla tecnologia (fig. 5). In questo senso "oltre la scuola" comprende una dimensione diffusa del concetto di scuola dove tutte le manifestazioni del vivere, in qualche modo, insegnano.

Il cinema d'autore e l'architettura.

Il cinema d'autore è una forma di espressione che include spesso la presenza dell'architettura come sfondo caratterizzante e ha un impatto sulla memoria dello spettatore, il quale ricorderà molto a lungo le scene che hanno colpito la sua immaginazione. Le ville moderne americane, tra le quali quelle di Bruce Goff scelte dallo scenografo Ken Adam per la serie di James Bond sono rimaste impresse nella memoria del grande pubblico che si è avvicinato all'estetica wrightiana attraverso le case "simili" a quelle del Maestro dell'architettura organica. Le esigenze narrative di una sceneggiatura portano infatti alla necessità di ambientare le vicende secondo determinate scelte. Regista, scenografo e direttore della fotografia compiono una ricerca sulle location che ritengono opportune, integrate da scenografie create per l'occasione. I registi che hanno avuto una particolare sensibilità rispetto all'architettura sono molti, e ognuno ha avuto talvolta idee precise su quale ruolo dovessero avere le scenografie rispetto alla narrazione. Michelangelo Antonioni ha restituito le inquietudini della società italiana del benessere, per esempio sullo sfondo delle algide palazzine appena costruite in un Eur semideserto degli anni Sessanta in *L'eclisse* del 1962, Luchino Visconti ha colto la drammaticità dell'architettura, testimone silente delle nostre vite che vi scorrono dentro, sempre ben agganciata nella scelta dei luoghi o nelle ricostruzioni in teatro di posa al clima di ogni epoca, grazie ad una colta ricerca sui riferimenti pittorici, sempre evidenti, con i Macchiaioli per *Senso* del 1954, nelle abitazioni popolari e geometriche di Albini scelte per *Rocco e i suoi fratelli* del 1960, con l'opulenza appropriata de *Il Gattopardo* del 1963. Un ritratto interessante dei complessi rapporti tra architetto, committente e società civile, rispetto anche alle resistenze di fronte alle innovazioni e alle difficoltà di affermare le proprie idee compare come tema in alcuni film tra i quali ricordiamo *The Fountainhead* del

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 6
Gary Cooper interpreta l'architetto Howard Roark in "The Fountainhead" del 1949, Turner Entertainment, in: Film Architecture, From Metropolis to Blade Runner, Edited Dietrich Neumann, Prestel Monaco New York, 1996, p. 129-133.

1949 (Fig. 6), poi i grandi visionari come Peter Greenway, da *I misteri dei giardini di Compton House* del 1982 a *Il ventre dell'architetto* del 1987, o i film direttamente dedicati alle figure degli architetti, da *Frank Gerhy Creatore di sogni* di Sidney Pollak del 2005 alla vasta filmografia di Wim Wenders nella quale l'architettura è sempre protagonista. Il cinema d'autore, come ricorda Jean Nouvel, è un veicolo efficace di divulgazione anche dell'architettura, e sensibilizza all'arte di vedere e inquadrare la realtà.

La doppia funzione dell'inquadratura:
atto progettuale e veicolo di comunicazione.

La fotografia presuppone la scelta di un soggetto da ritrarre, un punto di vista e la definizione di un'inquadratura. L'uso del cellulare ha moltiplicato in modo esponenziale l'abuso della fotografia come principale strumento di memoria impersonale e di divulgazione. Associata ad Internet e ai Social la fotografia ha perso la relazione diretta con il suo autore. La spersonalizzazione della fotografia, acquisita dai social o dai vari siti dedicati all'architettura, amputa l'esperienza formativa dell'architetto, che non crea personalmente l'inquadratura, ma la subisce in modo acritico o tuttalpiù la sceglie. La perdita di autorialità dello scatto favorisce la dimensione stereotipata della fotografia, già in qualche modo introdotta con il passaggio dalla dimensione analogica a quella digitale. Di nuovo insistiamo sulla perdita della dimensione transitiva tra soggetto e oggetto che è alla base di ogni ragionamento sul concetto stesso di divulgazione. Ma l'inquadratura è anche un vero e proprio strumento per la progettazione, è pura intenzione, e guida le scelte fondamentali del progetto, nel duplice e reciproco rapporto tra interno ed estero, o meglio esterni, tra edifici e contesti,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 7
L'infilade delle porte come inquadratura di sequenze è un tema spaziale ricorrente nel Rinascimento e nel Barocco. Interni settecenteschi della Villa della Regina di Torino e proiezione degli affreschi di Filippo Juvarra nella nuova sala di accesso destinata ad attività di divulgazione sul progetto della villa storica. Concorso per la Nuova Manica di Accoglienza della Villa della Regina di Torino, prog. M. Zammerini 2010.

nell'impostazione distributiva delle piante, nell'ideazione di sequenze, di varchi, di ingressi, valga come esempio *l'infilade* rinascimentale e barocca di porte in sequenza ritmica adiacenti alle finestre. L'arte dell'inquadratura, con le sue regole e i suoi rituali, è un potente mezzo di trasmissione dei principi regolatori più solidi dell'architettura, la puoi esercitare ovunque, ed esiste un travaso reciproco proprio nell'atto progettuale, come ha dimostrato nei secoli l'uso della prospettiva (fig. 7).

La TV e la piena affermazione dello stereotipo

La TV è uno strumento di comunicazione eccezionale, anche per la cultura. Ce lo ricordano le tante iniziative della Rai, a partire dall'idea di un'alfabetizzazione di massa curata da Alberto Manzi nel programma *Non è mai troppo tardi* in onda dal 1960 al 1968 e poi esportato in 72 paesi stranieri, fino ai programmi dedicati all'Arte e all'Architettura, anche con le forme leggere dei "varietà" degli anni Sessanta spesso realizzati con scenografie di un certo gusto e con personaggi attentamente studiati ai fini di una forte presa sul pubblico (Fig. 8), persino con le pubblicità, tra le quali ricordiamo una serie particolare dei "Caroselli Barilla" della fine degli anni Cinquanta, affidati al Premio Oscar Pietro Gherardi architetto e scenografo di molti film di Federico Fellini, che fa cantare Mina, abbigliata con fantasmagorici costumi da lui stesso ideati, sullo sfondo di location a dir poco geniali, perfette per il bianco e nero di allora e giuste per i testi delle canzoni: il "Colosseo Quadrato", il labirinto degli specchi del Luna Park, i tetti della stazione ferroviaria di Morandi, un velario di tende a frangia mosse da ventilatori su binari curvi che ricorda molto un allestimento di Mies van der Rohe, il cantiere di un palazzo in costruzione, e un piccolo cammeo scenografico di Mario Ceroli con le sagome lignee di volti enigmatici.

La televisione avrebbe potuto essere un veicolo di formazione straordina-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 8
Elaborazione grafica di fantasia a cura dell'autore sul tema delle "gemelle simmetriche" proposto dalla Rai con Alice ed Ellen Kessler, ballerine di varietà televisivi negli anni Sessanta. In questi anni la televisione in bianco e nero individua alcune tipologie di spettacoli che eserciteranno un'enorme influenza sui gusti del pubblico. Le scenografie lineari di questi anni hanno lasciato poi il passo ad una profonda degenerazione graduale resa ancora più evidente con l'arrivo del colore. Il mezzo di diffusione diventa sempre più pervasivo ed entra tutti i giorni in tutte le case, ma i modelli proposti si appiattiscono per piacere ai grandi numeri, sottintendendo che il pubblico di massa non abbia un'intelligenza sufficiente.

rio ma così è stato solo in parte, soprattutto a partire dalla nascita della TV commerciale. L'esigenza di vendere prodotti ad un pubblico vastissimo ha comportato la necessità di elaborare linguaggi facilmente comprensibili ed è così che nasce lo stereotipo, una cerniera questa volta ambigua tra il messaggio e la sua immediata comprensione da parte dello spettatore-acquirente. Le pubblicità televisive richiedono sfondi alle azioni, delle ambientazioni esterne e interne che non sono casuali ma incorniciano opportunamente il messaggio. Questi sfondi contribuiscono a rafforzare e rendere gradito al destinatario il clima dello spot. I criteri che guidano la scelta delle location delle fiction non sono molto diversi, tanto che i location manager possiedono dei veri e propri cataloghi illustrati divisi per tipologie, da mostrare a registi e scenografi. Oltre ad indicarvi dati sulla logistica, questi cataloghi contengono una sorta di punteggio per ogni location che comprende l'indice di gradimento del pubblico. Non va meglio per le scenografie realizzate per l'occasione: la brutta villetta del *Medico in famiglia* costruita in legno solo per gli esterni a Cinecittà, con i suoi interni in teatro di posa, è stata tra le più amate tanto da assurgere a modello da copiare nella realtà. L'era televisiva ha portato ad una relazione simmetrica tra finzione e realtà, dove l'una copia l'altra vicendevolmente proprio all'insegna della piena affermazione dello stereotipo: la villetta con il prato e il barbecue per la famiglia, l'appartamento "newyorkese" per l'intellettuale o il single rampante, da Woody Allen a *Sex and the City* (due esempi anche molto curati nelle ambientazioni architettoniche di interni ed esterni), l'openspace da lavoro dinamico, da *I tre giorni del condor* a *Una donna in carriera*, gli innumerevoli "pronto soccorso", le prigioni (per inciso nelle fiction è sempre la stessa con piccole modifiche), il loft,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172

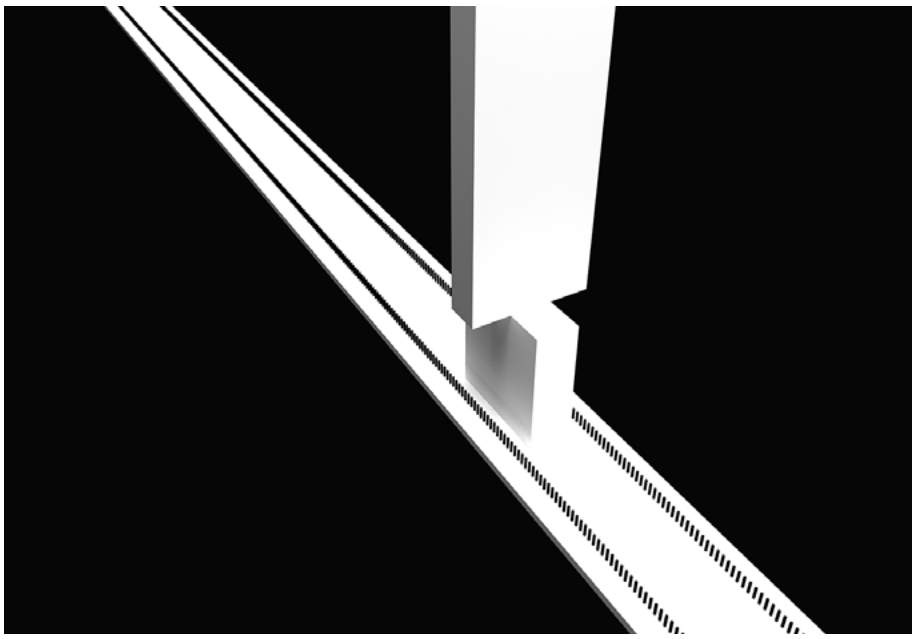


Fig. 9
"Lisci come rotaie sul mare nero, la porta è ancora aperta".
"Il pontile infinito e il monumento ai PASSAGGI visualizzano la condizione estrema e labile del migrante. Basta azionare la cerniera con un bottone e il monolite si ricompone. Nessun passaggio, nessuna speranza, la rotaia si spezza. Ma gli obelischi per fortuna pesano, e non si muovono più".
Massimo Zammerini, fermo immagine dal video "PASSAGGI", "19 Biennale di Architettura di Venezia" a cura di Carlo Ratti, Arsenale Padiglione Italia, curatrice Guendalina Salimei, sessione "Attivazione sociale e partecipazione", 10 Maggio/23 Novembre 2025.

oggi tramontato, simbolo conformista di una vita anticonformista, ma soprattutto le ville californiane opulente e pacchiane delle soap opera più viste della storia della televisione, da *Dallas* a *Dinasty* a *Beautiful*. Come sono queste case studiate a tavolino da esperti della comunicazione? Fanno presa sul crescente desiderio di individualismo, siamo negli anni Ottanta in piena ascesa dell'edonismo reganiano, e troveranno enorme consenso nel pubblico tanto da diventare modelli da riproporre nella vita reale. Le istituzioni che si occupano dell'architettura sottovalutano il fenomeno, osservato con sufficienza, ma il mondo non guarda le università e non ascolta i nostri convegni.
Il mezzo televisivo in quegli anni, e oggi soprattutto Internet, sono gli strumenti più potenti di divulgazione di ogni contenuto come dicono i numeri, pertanto le scuole, le università e le istituzioni culturali dovranno trovare un modo per incidere sui palinsesti e sui contenuti. Ci hanno provato, riuscendoci, gli autori dei programmi dedicati soprattutto alla storia dell'architettura anche se il prezzo da pagare è la banalizzazione delle ricostruzioni 3D dove il Colosseo sembra un Outlet di periferia, ma meglio che niente, per ora.

Oltre lo stereotipo, quali i mezzi più appropriati?
Veicolare la cultura dell'architettura moderna al di là degli stereotipi non è impresa facile. La rivoluzione culturale e tecnica a cavallo tra XIX° e XX° ha investito anche l'architettura. L'avvento del cemento armato ha reso possibile, nel bene e nel male, una profonda trasformazione del volto di intere città, l'urbanistica dello zoning ha lasciato tracce indelebili a scala mondiale, i provvedimenti legislativi italiani hanno permesso a figure professionali meno culturalmente preparate degli architetti di costruire (fino a tre piani) quell'edilizia diffusa e mediocre che contraddistingue tutti i quartieri nati dopo gli anni Cinquanta, fatta di finte cortine, balconcini a sbalzo con frontalini e ringhiere dal disegno incerto, palazzine con giaciture avulse da qualsiasi allineamento che rispetti quell'effetto città scrupolosamente conservato fino ai primi anni del Novecento. Tutto questo non ha certo contribuito a determinare un giudizio positivo sul concetto stesso di modernità in architettura e ha prodotto un'assuefazione di massa ad un'idea di architettura e di città che non ha nessun riscontro con la Storia.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172



Fig. 10
"Roma come stai?" Tre serate in Piazza Borghese a Roma per la diffusione della cultura architettonica. Prima edizione 2017. A cura di Orazio Carpenzano, Stefano Catucci, Fabrizio Toppetti, Massimo Zammerini, Fabio Balducci, Federico Di Cosmo, Dipartimento DiAP Università Sapienza di Roma. Foto M. Zammerini 2017.

Per una bella palazzina moderna di Moretti ce ne sono altre migliaia sorte senza cultura architettonica. Cosa trasmettere dunque, anche fuori dalla scuola, se non rari esempi di buone pratiche dell'architettura e quali sono le istituzioni che possono veicolare le sperimentazioni nel nostro settore? Certamente le Mostre internazionali di architettura che, come nel caso della Biennale di Venezia, affrontano sistematicamente temi legati alla contemporaneità secondo una visione vasta e allargata agli scenari e ai problemi mondiali e anche drammatici (Fig. 9), oppure iniziative locali sostenute da istituzioni che escono dai palazzi per incontrare i cittadini e sensibilizzarli ai temi della città e dell'architettura, come, per fare un esempio che mi è familiare, *Roma come stai?,* nata con l'idea di portare in piazza, fuori dalle porte della scuola, i contenuti delle attività di ricerca universitaria[2] (Fig. 10). Poi le tante iniziative molto note, da Open House alle associazioni che promuovono visite guidate, al FAI grazie al quale chiunque può accedere ai tanti siti architettonici del Paese, e molte altre realtà legate ad una divulgazione soprattutto del patrimonio storico dell'architettura.
Infine, ma in realtà uno dei veicoli essenziali per la conoscenza dal vivo dell'architettura, il viaggio, da sempre occasione di scoperta, di condivisione e di crescita.

Note

[1] Il racconto dei trent'anni, dal 1945 al 1975, del lavoro della Soprintendente alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma. Dal "Giornale dell'Arte" n. 48, agosto 1987.

[2] Un'iniziativa del Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università Sapienza di Roma, nata nel 2017 a cura di Orazio Carpenzano, Stefano Catucci, Fabrizio Toppetti, Massimo Zammerini, Fabio Balducci, Federico Di Cosmo e dal 2023 anche a cura di Giulia Ghia, Maria Chiara Ghia e Luca Porqueddu.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1172

Bibliografia

HERTZBERGER H. (1991) – *Lessonos for Students of Architecture.* 010 Uitgeverij, Rotterdam.

PANOVSKY E. (1927) – *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti.* Campi del sapere / Feltrinelli, Milano.

RAND A. (1943) – *The Fountainhead.*

WENDERS W. (1994) – *L'atto di vedere The Act of Seeing.* Ubulibri, Roma.

ZAMMERINI M. (2021) – "Elementi e artifici prospettici del progetto scenico nel teatro all'italiana: permanenze e trasformazioni". *Disegnare idee immagini*, 63, Gangemi Editori International, 84-95.

ZAMMERINI M. (2019) – "Traiettorie curvilinee tra architettura, teatro, cinema e design". In: De Carlo L, Paris L. (a cura di), *Le linee curve per l'architettura e il design*, Franco Angeli, Milano, 237-252.

ZAMMERINI M. (2013) – "Il consenso in architettura. 1 – Il prospetto". In: Comoglio G., Marcuzzo D. (a cura di), *L'architettura è un prodotto socialmente utile?,* atti del 3° Forum del coordinamento nazionale dei docenti di progettazione architettonica icar 14/15/16 Torino, 4-5 ottobre 2013, 270-273.

Massimo Zammerini, (Roma, 1962), architetto, Dottore di Ricerca in Composizione architettonica presso Sapienza, Roma. Professore associato in Progettazione architettonica presso il Dipartimento di Architettura e Progetto dell'Università Sapienza di Roma e membro del Collegio dei docenti del Dottorato in Teorie e Progetto dell'Architettura della Sapienza, Roma. Insegna nel "Laboratorio di Progettazione II" e "Scenografia" nel Corso di Laurea Specialistica C.U. della Facoltà di Architettura dell'Università Sapienza di Roma. La sua attività di progettista si articola nella continuativa partecipazione ai concorsi di architettura nazionali e internazionali, per i quali ha ottenuto segnalazioni e premi. Molti suoi progetti, alcuni realizzati, sono pubblicati su libri e riviste di architettura nazionali e internazionali. La sua visione dell'architettura implica una concezione a tutto tondo della disciplina, che lo porta ad operare sia nella dimensione della riflessione teorica, declinata nei tre ambiti dell'eredità del modernismo, delle tecniche compositive della progettazione e della scenografia teatrale, sia nella dimensione della sperimentazione progettuale sui temi della residenza, degli edifici pubblici, degli interni e della scenografia. Ha pubblicato libri, saggi e articoli sulle principali riviste di architettura e ha partecipato a Convegni di Architettura e Mostre in Italia e all'estero.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101

Anna Fabris

Il processo iconico digitale. Metodi di decodificazione critica e conversione dell'immagine ingenua

Abstract
Nell'era della mercificazione delle idee e del fare architettura, ci si interroga su quale possa essere l'unico baluardo transdisciplinare e transmediatico capace di divulgare un contenuto pregno di significato. Si approda, quindi, all'archetipico ruolo dell'immagine: nell'assunzione bulimica odierna di contenuti, cosa resta dell'assunto originario dell'immagine? Può costituire ancora, nonostante una divulgazione di massa, un'entità carica di significato o si è svuotata del valore semantico che Samonà le attribuiva già negli anni Sessanta? La trasmissibilità digitale della cultura architettonica verrà garantita da un uso consapevole e integrato dell'intelligenza artificiale, che tenderà a svolgere un ruolo di supporto nel processo partecipato di decodificazione dell'immagine ingenua in immagine intenzionata.

Parole Chiave
Linguaggio architettonico — Semiotica — Icona — Immagine — Codice Iconico

Nel panorama attuale, dominato da piattaforme digitali e sistemi algoritmici di distribuzione visiva, definito da un intricato ecosistema mediatico eterogeno che denuncia il crescente predominio del digitale nell'acquisizione di informazioni, la maggior parte dei contenuti soggiace alla logica della fruizione istantanea e consumistica. In tale contesto, l'immagine, intesa quale più efficace prodotto di immediato consumo, sembra perdere una struttura semantica in cui riconoscere un sistema complesso di codici culturali e significati, limitandosi invece a mero oggetto fonte di comprensione parziale.
Tale procedimento è strettamente connesso alla mercificazione delle idee, dove il segno diventa veicolo autonomo, svincolato dal contenuto. Tuttavia, nonostante questa progressiva desertificazione semantica, resta aperta la questione sulla possibilità di rigenerare il ruolo dell'immagine come dispositivo che viene offerto ad un soggetto destinato ad interpretarlo, dotato di propria direzione e consapevolezza interpretativa.
Prima di approdare agli studi semiologici condotti negli anni Sessanta trasversalmente in vari settori disciplinari, identificandoli quale terreno teorico più confacente a tale considerazione dell'immagine quale veicolo di messaggi, sembra necessario intercettare un panorama teorico di riferimento, che di certo affonda le radici nei metodi della linguistica strutturale che si può far risalire a Ferdinand de Saussure, il cui centro delle attenzioni è rivolto all'individuazione di quanto vi è di essenziale nel funzionamento del linguaggio. In accordo a tale configurazione, la lingua è innanzitutto forma, poiché costituita anzitutto da segni totalmente arbitrari. L'arbitrarietà del segno consente di comprendere come mai soltanto il fatto sociale può creare sistema linguistico: la collettività è necessaria per stabilire va-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101



Fig. 1
Canaletto, *Capriccio con edifici palladiani*, post 1744 – ante 1758. Olio su tela (58x82) cm. Galleria Nazionale di Parma.

lori, cui unica ragione d'essere è nell'uso e nella reciproca comprensione nell'ambito di un contesto sociale.
Gli studi semiologici condotti negli anni Sessanta assumono un ruolo guida imprescindibile nell'acquisizione di radicate consapevolezze sulla natura delle immagini delle icone quali derivati semantici:

> I segni significativi sono iconici cioè sono immagini. Le immagini sono il risultato visivo della percezione degli oggetti che cadono sotto i nostri occhi, la forma-immagine immediata è ingenua e di semplice somiglianza: ogni parte dell'oggetto trova nell'immagine una sua copia all'incirca conforme, dai contorni più o meno vaghi, secondo l'attenzione e la sensibilità di chi guarda l'oggetto [...]. (Samonà anni '70)

Se l'immagine ingenua è mera percezione istintiva, l'icona rappresenta la contrazione di immagine intenzionata e significante[1], apice di un climax di comprensione critica che parte dall'immagine ingenua e si sublima nell'icona.
Il passaggio di stato dell'immagine intenzionata in icona fa sì che quest'ultima, come insieme di segni e di codici rivolti ad un certo numero di soggetti verso cui è orientata la comprensione, si estenda ad una platea più ampia, assumendo un significato universale.
L'immagine, veicolo di significati nobili o dissacranti, è stata da sempre sottoposta al servizio del significato, essendo essa stessa significante nell'affermarsi icona e rappresentando contenuto esito di un processo culturale di attribuzione semantica: «Si può allora parlare di CODICE ICONICO come del sistema che fa corrispondere a un sistema di veicoli grafici unità percettive e culturali codificate [...]» (Eco 1975)
Presupponendo la permanenza dell'immagine come principale veicolo del linguaggio architettonico, sintesi di un complesso sistema di segni, quali i margini di vulnerabilità per un dispositivo culturale che si intenziona solo gra-

zie al codice valoriale che incontra, ad oggi così eterogeneo in una dimensione digitale di proprietà comune? Chi ha il diritto di intenzionare le immagini? Il concetto di proprietà digitale, e di coinvolgimento delle parti, affonda le proprie radici semantiche nel campo della progettazione partecipata: un virtuoso esempio internazionale è rappresentato dall'Oregon Experiment[2], promosso negli anni Settanta presso il Campus dell'Università dell'Oregon dal matematico, architetto e attivista, Christopher Alexander, che fu incaricato di presentare un modello di progettazione partecipativa da non articolarsi solo attraverso un masterplan, ma che assumesse un *pattern language* matematico e grammaticale. Il *pattern*, assunto come «qualsiasi tipo principio generale di pianificazione capace, al contempo, di enucleare un problema tipo che ricorre in un ambiente, di stabilire in quali contesti esso si presenterà e di offrire i lineamenti generali per la sua soluzione» (1975), costruisce un vocabolario compositivo trasversale e condiviso da amministratori, studenti e progettisti, a garanzia di una libertà progettuale basata su principi comuni e circoscritti, una sorta di "argine contro il caos" (1975).
Il sistema blindato di modelli precostituiti, secondo Alexander, avrebbe dovuto garantire un sistema di difesa del controllo collettivo, e al contempo un elevato grado di flessibilità; invece sembrò avverarsi la predizione di Giancarlo De Carlo (1972) che qualche decennio prima scriveva: «la partecipazione collettiva introduce una pluralità di obiettivi e di azioni i cui risultati sono imprevedibili».
L'esperimento di progettazione partecipata si spense due decenni più tardi, per negligenza e indifferenza generalizzata degli studenti, fattori che Alexander non aveva considerato come possibili cause di autodistruzione[3].
Tale sperimentazione assume un ruolo archetipico in termini di progettazione partecipata, non certo per i tentativi concreti di realizzazione, poi fallita, ma perché portatore di principi di condivisione divenuti pionieristici nel campo del digitale: di fronte all'apatia generalizzata di quelli che avrebbero dovuto essere i principali autori del processo progettuale, Nicholas Negroponte e il Soft Architecture Machine Group del MIT provarono a traslare la partecipazione in un software. Sebbene ai tempi architettura e *computer science* fossero ancora discipline distanti, nacque una nuova idea di progettazione digitale, basata secondo la definizione di Herbert Simon (1969): «un corpo di nozioni sul processo di progettazione che sono intellettualmente ardue, analitiche, parzialmente formalizzabili, parzialmente empiriche e tali da poter venire insegnate». Il tentativo della transizione digitale verteva a isolare input e output, evitando così la matassa disorganizzata della mentalità comunitaria.
Questa nuova metodologia deve il proprio sviluppo agli anni immediatamente successivi al Secondo Dopoguerra, quando una serie di dati generati dallo sforzo bellico resero necessario un nuovo paradigma di "pensiero sistemico".

> L'idea di operare in termini di reti di contingenze interrelate si estese rapidamente all'architettura, e fu oggetto di diversi testi, iniziative progettuali, e convegni accademici.
> Nella sua accezione più ampia, era una nuova scienza legata allo scambio di conoscenze attraverso i nodi di un sistema cibernetico, e le sue intuizioni potevano trovare applicazione in qualsiasi disciplina e per qualunque problema. In ambito architettonico, sistematizzare la progettazione collaborativa con il supporto delle nuove tecnologie computazionali sembrò una soluzione infallibile. (Ratti 2025)

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101

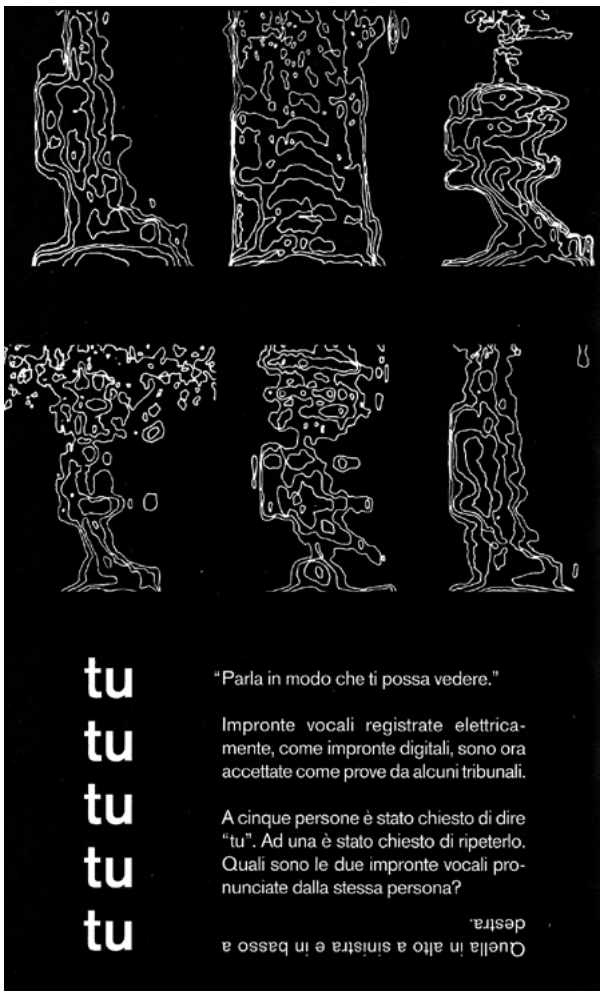


Fig. 2
"I*mpronte vocali registrate elettricamente, come impronte digitali*" tratto da McLuhan M. , Fiore Q., *Il medium è il massaggio*, 2011, Corraini Edizioni, Mantova. Trasposizione iconografica intenzionata di azione ingenua..

Anche in questo caso, lo specifico esperimento risultò fallimentare, perché sistematizzare una molteplicità di variazioni e prerequisiti in termini progettuali risultò miope rispetto all'approccio armonico di una progettazione monovocazionale dall'alto, ma soprattutto i progettisti stessi dimostrarono di voler custodire gelosamente le decisioni progettuali di loro competenza.

Come dovrebbe essere programmato questo nuovo ambiente, ora che siamo così coinvolti gli uni con gli altri; ora che tutti noi siamo diventati l'inconsapevole forza lavoro per il cambiamento sociale? Cos'è questo ronzzzzzzzzzzzzzio? (McLuhan, Q. Fiore 1967)

Se nel panorama architettonico, a fronte di tali esperimenti, il tentativo di una progettazione partecipata risulti fallimentare, sia in termini concreti sia convertito in termini digitali, nel campo della rete si registrano paradigmi partecipativi che hanno assunto il predominio nel campo dell'informazione e del software. Un esempio virtuoso è costituito dal sistema operativo Linux, la cui originaria paternità appartiene a uno studente di Computer Science dell'Università di Helsinki, Linus Torvalds, che nel 1991 lo realizzò e nell'anno successivo ne rese pubblico il codice, consentendo al sistema di essere modificato, sviluppato e implementato da chiunque potesse accedere alla rete: «questo software è stato creato da un gruppo aperto e diffuso di sviluppatori...E funziona. Torvalds è convinto che 'l'open source sia l'unico modo di fare software'» (Ratti 2025).
Si tratta di un tipo di progettazione completamente nuova, come la definisce il sociologo e accademico Richard Sennett "un manufatto pubblico" (2009), in cui i *maintainers,* tra cui lo stesso ideatore, ricevono costante-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101

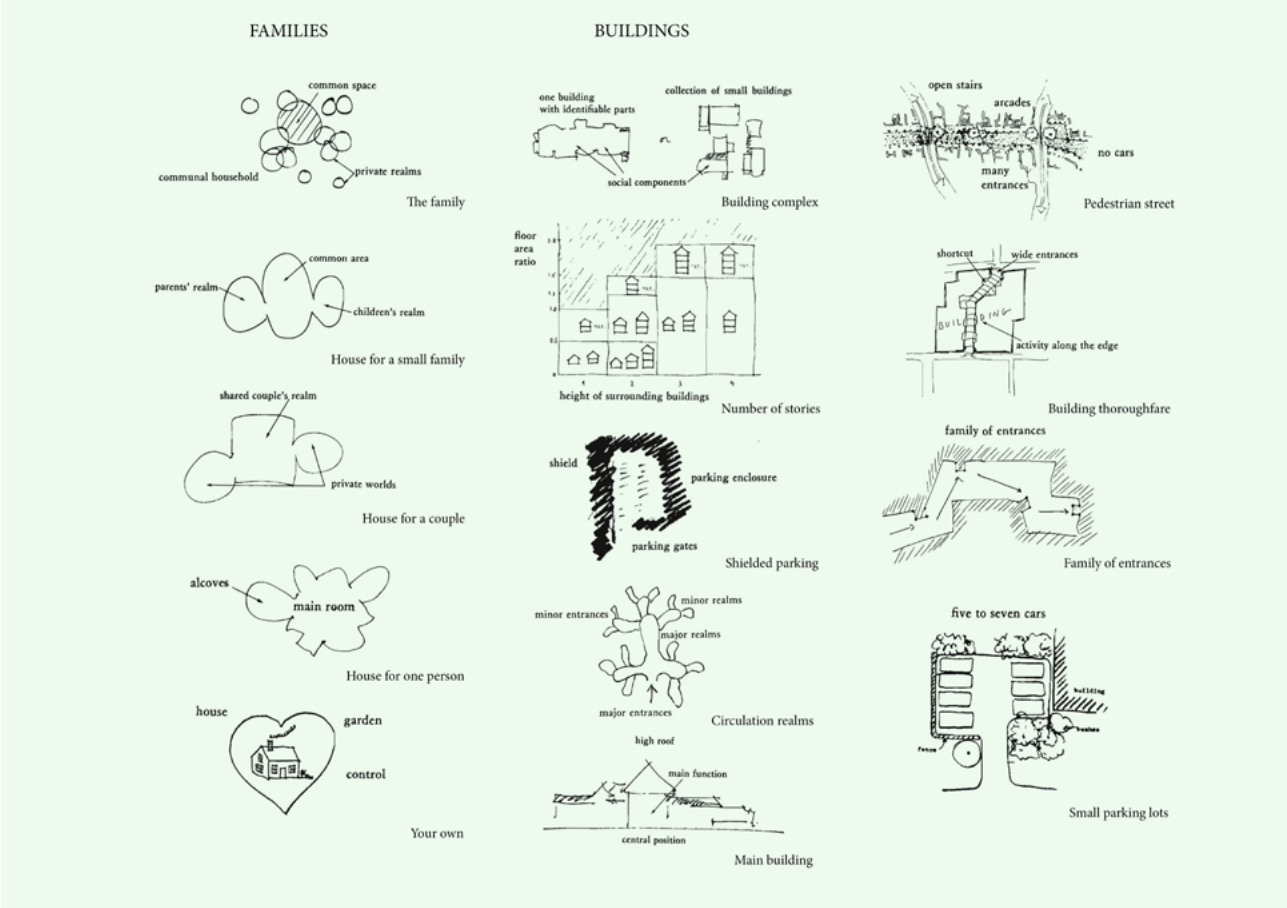


Fig. 3
Collage di schemi di matrice tipologico-iconografica tratti dal "pattern language" di Alexander, approccio compositivo e atlante tipologico che disseziona l'iter progettuale in segmenti.

mente migliaia di richieste di collaborazione e integrazione del sistema fruendo così dell'intelligenza ramificata e capillare di migliaia di utenti.
Ma come ha più volte ribadito McLuhan[4], la vera rivoluzione antropologica che investe il nostro secolo è basata sulla connettività e sulla partecipazione, più che sull'entità dell'acquisizione di un contenuto: proprio per tale ragione la forma soggiace all'immagine, o altresì contrazione consumistica.
Linux, il prodotto di una progettazione partecipata, rappresenta l'esito virtuoso di due fenomeni, ovvero l'*open source*, quindi una nuova economia collettiva, non monetaria ma culturale, sostenuta parimenti dal contributo ideologico e democratico del professionista, come dello studente, uniti per il risultato finale; e il *crowd sourcing*, ovvero la pratica di coinvolgere un pubblico nella realizzazione di un progetto aperto, apportando contenuti liberi sotto forma di idee, azioni, pensieri.
Il progetto intercontinentale che meglio concretizza tale sintesi fenomenologica è Wikipedia, "l'enciclopedia libera", ovvero il più grande contenitore di informazioni digitali, sottoposta a revisioni e modifiche continue da parte di una moltitudine di autori che agiscono ai fini di un'economia reputazionale, gratuitamente.

> Per descrivere tutto questo si deve per forza parlare di un cambiamento radicale nel modo che le persone hanno di interagire e di socializzare e questo ha coinvolto quasi tutti gli ambiti culturali, tranne l'architettura. Perché l'*open source*, una metodologia che nel mondo digitale implica potenzialità pressochè illimitate e che nel passato della storia dell'architettura è sempre esistita in forma non digitale, non può avere lo stesso effetto di trasformazione sulla progettazione e sulla prassi costruttiva contemporanea?[...]Il mondo dell'architettura ruota intorno alla sua orbita ben collaudata, apparentemente immune dall'attrazione gravitazionale della partecipazione in rete. L'architettura può davvero starsene in disparte? (Ratti 2025)

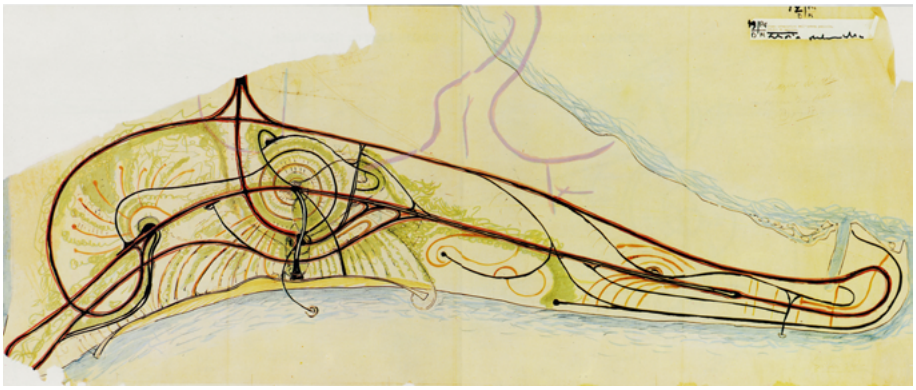
DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101

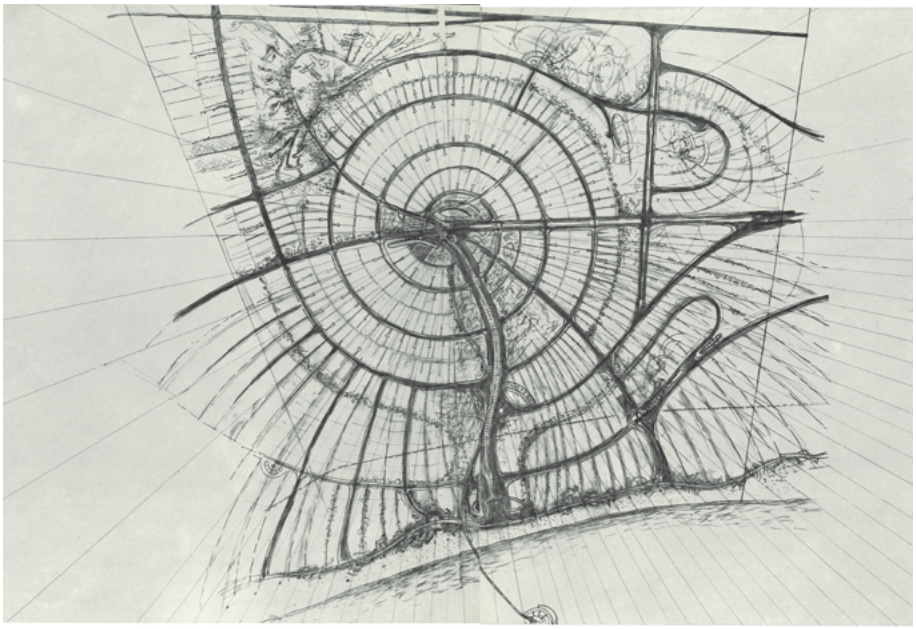
Sebbene la disciplina architettonica tenti strenuamente di mantenere inespugnabile il territorio della progettazione, la grande mutazione digitale progressivamente tende a fagocitare l'atteggiamento accentratore dell'architetto e a demolire la tradizionale cesura tra progettista e utente, democraticizzando il processo compositivo e convertendolo in *open source*.
In questo senso, è doveroso menzionare il progetto digitale di Cameron Sinclair, l'OAN, Open Architecture Network, una piattaforma *open source*, predisposta ad accogliere il contributo progettuale di una comunità di "progettisti socialmente responsabili" (2006).
Tra i vari principi costitutivi della piattaforma, transdisciplinare e trasversale, non vige esclusivamente la condivisione di progetti, la revisione reciproca delle soluzioni, lo scambio multidisciplinare con professionisti di altri settori, ma anche un sistema di tutela dei diritti inerenti la proprietà intellettuale e un coinvolgimento diretto anche dell'utente finale, legittimato a influenzare le decisioni progettuali.
Carlo Ratti, in un divertente viaggio pindarico, si serve di una metafora culinaria per rafforzare la sua posizione in merito alla progettazione partecipata digitale e compositiva, che al pari dell'arte della cucina, dovrebbe servirsi di una valutazione tra pari, reciproca e continua, da inserirsi poi nelle mutazioni del progetto-ricetta tra una fase e l'altra, dopo essere stato condiviso, mangiato, e la volta successivo modificato con l'aggiunta di altri ingredienti (2025).
Tale evoluzione del processo progettuale, nonché la sua apertura senza filtri a una comunità ibrida, competente e profana, recherà inevitabilmente dei vantaggi in termini di economia sostenibile, basandosi ancora una volta su principi esclusivamente reputazionali, ma al contempo andrà a minare quella sensibilità di insieme che consente di concepire la progettazione quale "attività umana"[5].

> Questa mancanza di una concezione unitaria dell'architettura e del progetto come costruzione di una 'struttura', di un sistema integrato, di un organismo cioè nel quale le componenti, la triade vitruviana dell'utilitas, della firmitas e della venustas siano non solo compresenti, ma necessariamente fuse, risolte, e dissolte nella risoluzione 'architettura'. (Quaroni 1977)

Ludovico Quaroni già nel 1977, nel suo testo *Progettare un edificio, Otto lezioni di architettura*, denuncia la presenza di una profonda crisi, un disorientamento dovuto prevalentemente al pluralismo disciplinare metodologico e alla mancanza di una visione d'insieme, che progressivamente avrebbe condotto a una civiltà delle disarmonie.
Inesorabilmente, l'iper-settorialismo e la parcellizzazione già scrutati e predetti da Quaroni, hanno raggiunto una progressiva estremizzazione, includendo anche una frammentazione e conseguente ridistribuzione dei ruoli attraverso i sistemi *open source*. Se tale approccio in termini progettuali desta ancora molte perplessità, sembra interessante traslare la stessa dinamica sul piano della trasmissibilità e della formazione partecipata, utilizzando le piattaforme digitali di archiviazione e i sistemi integrati dell'intelligenza artificiale.
Il crescente predominio del digitale nell'acquisizione di informazioni di carattere architettonico, attesta a social, portali web e a piattaforme online, l'ormai indiscussa supremazia sui più tradizionali veicoli di informazione, garantendo all'immagine, nelle sue diverse declinazioni, l'esclusività in termini di immediatezza.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101





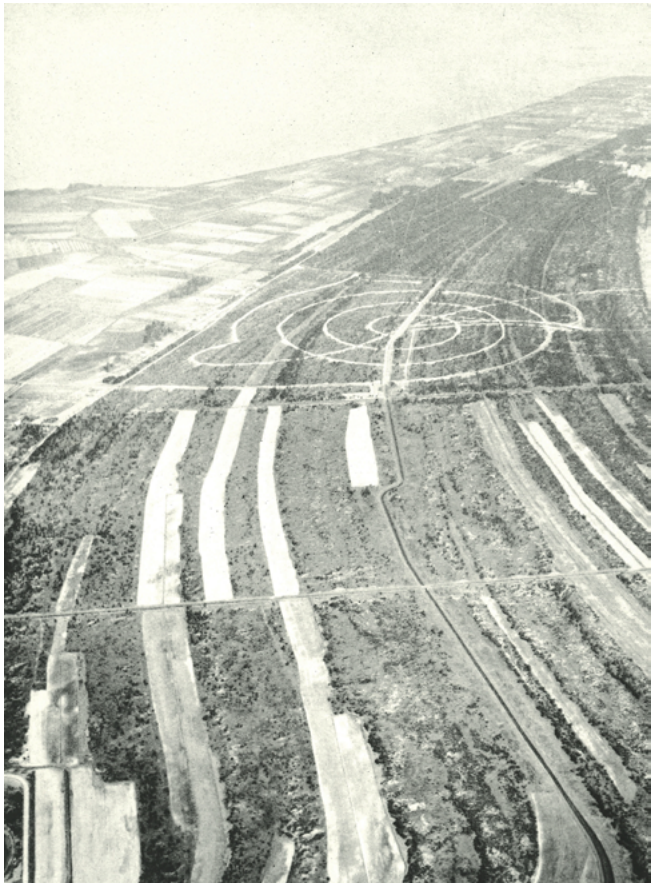


Fig. 4
M. D'Olivo, *Lignano Pineta, il delfino*, 1953-56.
(da D'Olivo M., *Discorso per un'altra architettura*, 2: 1948-71,cit.).
Fig. 5
M. D'Olivo, *Lignano Pineta, Viabilità della spirale*, 1953-56.
(da D'Olivo M., *Discorso per un'altra architettura*, 2: 1948-71,cit.).
Fig. 6
M. D'Olivo, *Lignano Pineta, Spirale vista dall'aereo*, 1953-56.
(da D'Olivo M., *Discorso per un'altra architettura*, 2: 1948-71,cit.).

Dalla prefigurazione formale, puro gesto espressivo di natura zoomorfica, alla definizione di una planimetria urbana, fino al tracciato della spirale nella pineta, un esempio concreto del processo di intenzione dell'immagine ingenua.

Ed è proprio interrogandosi sul pregnante ruolo della forma e dei suoi derivati contemporanei di rapida fruizione, che si approda all'archetipico ruolo dell'immagine: sia essa portatrice di un carico simbolico, sia essa manifesto programmatico di una corrente, sia essa puro prodotto commerciale, essa non perde il primato nell'attribuzione di catalizzatore di pensiero e veicolo di senso nell'era digitale, dove la dimensione spazio-tempo si annulla nel sorbire contenuti veloci, frammentati e approssimativi, somministrati spesso senza la congrua consapevolezza.
La questione diventa ancor più urgente se si considera il ruolo crescente delle tecnologie di intelligenza artificiale nei processi di produzione e interpretazione delle immagini. Le piattaforme AI generative, come Midjourney o DALL·E, non si limitano a riprodurre forme visive, ma partecipano attivamente alla costruzione del significato, proponendo immagini che sono già il risultato di una pre-elaborazione interpretativa. Questo solleva interrogativi profondi: può l'AI generare icone, ovvero immagini che non siano soltanto somiglianze ma esiti intenzionali di un progetto semantico? E ancora: chi determina l'intenzionalità dell'immagine prodotta da una macchina? Il prompt, il dataset, l'algoritmo o l'interazione tra questi fattori?
Ma se l'AI immagini intenzionate e pertanto autonome, slegate da un modello originario, forse, come sostiene Jean-Luc Nancy, viviamo in un mondo di nuove realtà operative: ma nel loro continuo consegnarsi alla consumazione, quando e come sono verità?

> L'immagine tocca questa ambivalenza per la quale il senso (o la verità) si distingue incessantemente dal reticolo dei significati, che comunque continua a toccare: ogni frase formata, ogni gesto compiuto, ogni intenzione, ogni pensiero mettono in gioco il senso dell'assoluto (o la verità stessa) che non cessa tuttavia di distanziarsi e di assentarsi da ogni significato. Anzi ogni significato costituito (per esempio questa frase e tutto questo discorso) costituisce per se stesso un segno distintivo della soglia, al di qua della quale il senso (la verità) si assenta. Non è altrove, infatti, che il senso si assenta, ma proprio qui.
> Per questo l'arte è necessaria, e non è un diversivo. L'arte rimarca i tratti distintivi di quell'assentarsi che fa della verità la verità assolutamente. Ma proprio perciò essa è inquietante e può essere minacciosa: sia perché sottrae il suo stesso essere alla significazione e alla definizione, sia perché può minacciare se stessa e distruggere in sé le immagini che si sono depositate in un codice significante e in una bellezza certa. (Nancy 2002)

Non si tratta di cedere a una visione deterministica della tecnica, né di demonizzarne l'impiego, ma di comprendere come l'immagine digitale possa ancora essere veicolo di significato, ma solo se accompagnata da una coscienza critica. In questo senso, il testo – verbale, critico, contestuale – ritorna a essere fondamentale: l'immagine ha bisogno di essere interpretata, ma anche contestualizzata, ancorata a un pensiero, resa parte di una rete di significati che la trascendano. Solo così si può passare dall'immagine ingenua all'immagine intenzionata: attraverso un processo di attribuzione semantica consapevole, che coinvolga tanto la produzione quanto la ricezione dei contenuti.
In verità, la sfida del presente non è nella quantità di immagini prodotte, ma nel valore della loro intenzionalità. In questa continua dinamica di produzione-trasmissione e ricezione, i nuovi mezzi di comunicazione hanno esponenzialmente velocizzato i processi, nonché contratto nell'impatto emotivo i contenuti offerti al fruitore, restituendo in larga parte immagini ingenue. In tale scenario, assume ancor più valore l'attribuzione di un significato critico e consapevole che ogni contesto socio-culturale genera

nel proprio tempo, avvalendosi di un sistema poliedrico di contenuti: ci si chiede, allora, quando i futuri media, supportati dalle nuove frontiere dell'intelligenza artificiale, potranno restituire immagini intenzionate e non ingenue, fornendo una decodificazione interpretativa e strutturata, avvalendosi del supporto di piattaforme multimediali quali LIA. Unire le potenzialità dell'*open source,* quindi della progettazione partecipata, alle potenzialità dell'intelligenza artificiale e del database di materiale già archiviato e presente su piattaforme di formazione accademica, consentirebbe di acquisire una "cyberconsapevolezza", ovvero una fruizione intenzionata dei contenuti tramite una prodromica interazione con l'AI. Una buona pratica dell'impiego di risorse digitali potrebbe prevedere un controllo formativo e propedeutico, attraverso una serie di domande poste dall'intelligenza artificiale all'utente, scaturite a partire dall'interesse che questi manifesta per un contenuto della piattaforma attraverso un dato input. Così facendo, la nuova forma di partecipazione tra l'utente e l'intelligenza artificiale, o quello che potrebbe definirsi un processo "intenzionante" digitale, porterebbe a una consultazione dei contenuti – già presenti sulla piattaforma LIA, prevalentemente immagini e disegni – consapevole e guidata dal filtro dell'AI. Ad oggi, i numerosi supporti che l'intelligenza artificiale già fornisce, come la richiesta di un'immagine a canali come ChatGPT, rispondono con una molteplicità di contenuti, sia specifici che di riferimento, ma permane una grossa lacuna in termini di tutela del corrispondente grado di consapevolezza del fruitore. Al contempo, l'immagine intenzionata – immagine che veicola significato – resta l'ultimo baluardo contro la dissoluzione di senso nella superficie infinita delle immagini rispondenti a qualsivoglia e potenziale output. Nell'era digitale, dunque, non si tratta di opporsi all'immagine, ma di riconquistarne il potere: restituirle profondità, direzione, linguaggio; solo così l'immagine può tornare a essere non solo oggetto da guardare, ma soggetto da comprendere.

Note

[1] Giuseppe Samonà, in *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo, per il Piano Programma del Centro Storico, 1979-1982*, cit., p. 81.

[2] Christopher Alexander, *The Oregon Experiment*, Oxford University Press, Oxford 1975, p.45 (trad. it. *Un esperimento di progettazione democratica. L'Università dell'Oregon*, Officina, Roma, 1977)

[3] Per una trattazione approfondita si veda: Carlo Ratti, *Architettura Open Source reloaded*, *Cit.*, pp. 42-63

[4] *Lettera ad Harold Adam Innis*, 14 marzo 1951, citato in E. McLuhan e F. Zingrone (a cura di), *Essential McLuhan*, Anansi, Toronto, 1995, p.73 (traduzione di Carlo Ratti, cfr. nota 11 in Carlo Ratti, *Architettura Open Source reloaded*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 2025, p. 81)

[5] Ludovico Quaroni, *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*, Gangemi Editore, Roma, 1977, p.17

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1101

Bibliografia

ALEXANDER C. (1975) – *The Oregon Experiment*, Oxford University Press, Oxford. (Trad. it. *Un esperimento di progettazione democratica. L'Università dell'Oregon*, Officina, Roma, 1977).

DE CARLO G. (2013) – *L'architettura della partecipazione*. Quodlibet, Macerata.

ECO U. (1975) – *Trattato di semiotica generale*. Bompiani, Milano.

MC LUHAN M., FIORE Q. (2011) – *Il medium è il massaggio*. Corraini, Mantova.

NANCY J.L. (2002) – *Image et violence; L'image – Le distinct; La représentation interdite*. Éditions Galilée, Paris, (trad.it. *Tre saggi sull'immagine,* Cronopio, Napoli, 2002).

QUARONI L. (1977) – *Progettare un edificio. Otto lezioni di architettura*. Mazzotta, Milano

RATTI C. (2025) – *Architettura Open Source reloaded*. Vele 252, Einaudi, Torino

SAMONÁ G. (s.d.) –*Mie riflessioni*, manoscritto, Archivio Progetti Iuav, Fondo Giuseppe e Alberto Samonà, Samonà 2.fas/102

SAMONÁ G. (1979-1982) – in *Lettere su Palermo di Giuseppe Samonà e Giancarlo De Carlo, per il Piano Programma del Centro Storico*

SENNETT R. (2009) –*The craftsman*. Penguin, London. (Trad.it. *L'uomo artigiano*, Feltrinelli, Milano, 2008)

SIMON H.A. (1969) – *The Sciences of the Artificial*. MIT Press, Cambridge (Mass.). (Trad. it.: *Le scienze dell'artificiale*. Il Mulino, Bologna, 1988).

VALVASON A. (2025) – *Segni, spazio, figure. Giuseppe Samonà: le icone dello Stretto.* Tesi di Dottorato di ricerca in Composizione architettonica, ciclo XXXVII, Università Iuav di Venezia.

Anna Fabris (San Vito al Tagliamento, 1992), architetto di formazione veneziana, si laurea in Architettura per il Nuovo e l'Antico presso l'Università IUAV di Venezia nel 2016 con Armando Dal Fabbro con cui svolge attività didattica e di ricerca. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2021. Attualmente è docente a contratto di Architectural Design III, Componente del corso integrato Structuring the City by Design Lab all'interno del corso di Laurea Magistrale in Architecture and Creative Practices for the City and Landscape; continua inoltre a collaborare e svolgere ricerca presso l'Università IUAV di Venezia. Tra le sue pubblicazioni: *Marcello D'Olivo e l'architettura topologica. La geometria come dominante*, (Il Poligrafo, Padova 2023).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097

Ludovico Romagni

Simultaneità. La percezione statica, dinamica e narrativa dell'architettura. Dieci anni di *Enter_Vista*

Abstract
Il progetto editoriale *Enter_Vista*, rivista digitale della Scuola di Architettura e Design UNICAM, nasce dall'esigenza di ricostruire un legame oggi rarefatto tra teoria e pratica dell'architettura. Attraverso videointerviste realizzate all'interno di opere costruite, la rivista restituisce l'intreccio tra pensiero teorico e processo progettuale, esplorando forme di comunicazione innovative nel passaggio dalla carta al digitale. L'esperienza visiva, integrata da testi critici, consente una narrazione immediata ed essenziale dell'architettura contemporanea, mirando a fondare la teoria sulla concretezza del fare.

Parole Chiave
Video — Teoria — Psychoaccreditamento

"E' per rimettere in moto la mia fabbrica di parole che
devo estrarre nuovo combustibile del mondo non scritto"
Italo Calvino[1]

Focus aleatori

In Italia da diversi anni assistiamo ad una scissione tra pensiero teorico e pratica del progetto di architettura. È un concetto oramai ripetuto fino allo sfinimento in ogni luogo di confronto disciplinare, in ogni ambito di dolorosa presa di coscienza delle, sempre più evidenti, dinamiche di esclusione dell'architettura dai processi trasformativi del territorio, della città e del costruito. Ci troviamo di fronte ad un vero e proprio mantra: è sempre più difficile trovare progetti realizzati in cui si possa vagamente rintracciare il radicamento del pensiero di un autore. Appare evidente come la produzione teorica e critica attuale – italiana ed internazionale – abbia difficoltà ad individuare un filo conduttore che possa raccogliere e ordinare le diverse ricerche teoriche e progettuali in atto nel nostro paese. Se la produzione della nostra architettura fino agli anni Ottanta ha assunto un peso rilevante nel panorama internazionale, allo stato delle cose risulta arduo riconoscere un suo carattere di unicità e di identità. Tuttavia sul nostro territorio insistono eccellenze che, inserite nel vortice del pluriverso, della società delle reti, della «modernità liquida», non riescono a situare con coerenza i loro progetti all'interno del proprio percorso teorico, o in un virtuoso ambito di confronto dove poter formulare embrionali teoresi.
Immersi in questo mondo variegato e molteplice, lacerati dalle troppe, furbesche, continue iniziazioni di conoscenza che affliggono una disciplina alle prese con tutte le forme di transizione immaginabili, digitale, ecologi-

ca, di sacralizzazione patrimoniale, di dramma sociale, sismiche, alluvionali e siccitose, dieci anni fa (circa), cominciai a ragionare con Cristiano Toraldo di Francia e Anna Rita Emili su quali potessero essere le nuove modalità di narrazione dell'architettura capaci di rispondere, con coerenza, alla pressante richiesta di consultazione open sul web. Avevamo un dogma: differenziarci il più possibile dalla replica cartacea.

Semplici opportunità digitali

Ma quali erano, potremmo dire "a quel tempo" – considerando la rapidità con cui tutto evolve – le possibilità tecniche che il digitale ci metteva a disposizione? Fin da subito trovammo un punto certo di condivisione: iniziare a raccontare l'architettura a partire dalla sua realtà costruita. Vale a dire, dallo spazio concepito, dagli elementi tangibili, dalle relazioni percepibili, dagli aspetti costruttivi e dai materiali impiegati. E quale modo migliore se non attraverso la sua percezione dinamica? A prima vista non sembrava un approccio particolarmente innovativo. L'architettura ha sempre avuto un ruolo da protagonista nel mondo del video, sia in modo diretto che indiretto: come sfondo, scenografia consapevole, luogo ideale di narrazione cinematografica e molto altro (Troiani, Campbell 2020). Nel nostro caso, tuttavia, si trattava di cogliere e valorizzare un potenziale espressivo specifico.
Successivamente al nostro inizio e non in forma gratuita, altri iniziavano a cogliere questa opportunità: *The Architects Series* di *The Plan*, le *Conversazioni d'architettura* promosse da *Isplora* o da *Yacademy,* altri ancora. Ci sembrava affascinante, coinvolgente, provare a "mettere a nudo" l'autore di fronte alla sua architettura, costringendolo dentro il progetto, provando ad unire le riflessioni progettuali alle convinzioni teoriche, cogliendole direttamente nella percezione dello spazio, dell'elemento architettonico, delle relazioni tra le parti e con il luogo, della forma. Tenerlo il più lontano possibile da secondi testi, stratificazioni di senso, magari elaborati da altri. Nell'incedere dell'immagine in movimento, attraversando lo spazio, sovrapponendo in modo lievemente stroboscopico la visione statica di una fotografia mirata, di uno schizzo di studio, dell'immagine di un progetto precedente o non realizzato, di un disegno tecnico e persino di un dispositivo di sostenibilità, di una parola chiave, credevamo si potesse entrare realmente in quell'architettura e nel pensiero che l'aveva generata. Una narrazione simultaneità tra l'immagine in movimento e quella statica, tra l'idea e la sua costruzione, tra il racconto dell'autore e l'immediatezza della realizzazione e della percezione dello spazio, tra il concetto e il suo sviluppo, tra la citazione e la sua suggestione concreta. Proprio con Cristiano iniziammo a realizzare delle videointerviste che, girate all'interno di opere costruite insieme ai progettisti, coglievano una progressione di aspetti coscientemente indagata: le vicende dell'autore – dalla sua formazione agli incontri "fondativi" – i suoi progetti, la sua idea di sintesi tra pensiero/produzione teorica e opera concreta, la descrizione dettagliata della vicenda di quell'edificio, l'ottenimento dell'incarico, l'idea, le difficoltà, gli attori, la realizzazione, i suoi dettagli, gli errori.

Fermenti di transizione narrativa

L'idea iniziale fu quella di costruire un sito web; un "luogo libero" lontano da vincoli di classificazione e accreditamento inadeguati a riconoscere la scientificità di qualcosa che si distaccasse dal "normal assay". Un luogo in cui, a partire dalla videointervista, ognuno, in forma di commento, potesse dire la sua. Sarebbe comunque stata una scelta inconsueta e impopolare,

vista la non riconoscibilità scientifica dei contributi e la relativa difficoltà di trovare qualcuno disposto ad impiegare, generosamente, il proprio tempo senza ricevere alcuna forma di riconoscimento. Ci sono alcuni esempi virtuosi che convivono con questa difficoltà: *Città Bene Comune* della storica *Casa della Cultura* fondata da A. Banfi nel 1946, a partire dalla pubblicazione di uno scritto, attiva un confronto attraverso una serie di riflessioni "libere". Tuttavia è proprio il direttore Renzo Riboldazzi che evidenzia lo scarso numero di commenti e approfondimenti prodotti rispetto alla quantità dei testi che si pubblicano nel sito e comunque in generale. Un numero assolutamente parziale, esiguo, per non dire infinitesimale. Nonostante questa difficoltà ci sarebbe comunque la necessità di «scremare ciò che effettivamente ha valore e meriterebbe di essere divulgato – perché capace di suscitare nuove riflessioni, di rivelare una qualche realtà, di aprire nuove concrete prospettive – da ciò che appare poco significativo, trascurabile»[2]. Nel nostro caso, l'inevitabile coordinamento/filtro del dibattito generato dalla pubblicazione della videointervista evocava il pericolo di doversi affidare ad un possibile moderatore. Una figura dal "profilo alto", assertiva, un aspirante "messia" immerso nel multiverso del nostro relativismo disciplinare. La cosa ci provocava un certo terrore e cercammo strade alternative. In particolare attirò la nostra attenzione il sito *sfuitaliadesign.com*, realizzato da dei giovani ricercatori provenienti da diverse nazioni. Un gruppo di studenti/ricercatori in architettura e design girava il mondo intervistando architetti, all'interno dei loro studi, selezionandoli sulla base di una approfondita ricerca in rete. Incontrarono Anna Rita Emili nel suo studio di Roma, *altro–studio*, e la pubblicazione della video intervista, in cui emergevano con chiarezza i temi di ricerca, i modelli di studio, alcuni disegni iconici, ci colpì. Un sito molto curato anche graficamente in cui di scritto non c'era nulla[3]. Iniziammo quindi, anche noi, a realizzare dei video in cui un autore si raccontava in relazione alla sua ricerca. Il primo ebbe come protagonista proprio Cristiano Toraldo di Francia e lo intitolammo «Da Quaderna alle dodici città ideali». Lo incontrammo nel suo studio, qui nella Scuola di Architettura e Design Unicam di Ascoli Piceno, dove erano conservati in maniera caotica alcuni dei modelli e disegni di Superstudio, tracce di sperimentazioni didattiche, locandine e manifesti da ogni parte del mondo[4].

Mi resi conto che la cosa era molto impegnativa e cominciai a guardarmi intorno cercando qualche "misurato" finanziamento per alimentare l'iniziativa e ampliare la squadra. Riuscii ad ottenere una cifra (messami a disposizione da Unicam), quasi tutta destinata all'acquisto di strumentazioni per la realizzazione dei video, telecamere, microfoni, ecc. A quel punto credo di aver commesso un errore: convinsi Anna Rita Emili a costruire una rivista digitale "vera" in open access che sperimentasse e ibridasse le forme narrative dell'architettura, con velleità persino "anvurriane" di accreditamento scientifico. Nacque *Enter_Vista*. Il focus era preciso: intercettare la difficoltà di produzione teorico/critica italiana a definire una linea in grado di raccogliere e ordinare le ricerche teoriche e progettuali in atto nel nostro paese. Iniziammo quindi ad incontrare architetti "bravi" all'interno di una loro opera realizzata laddove ritenevamo si fosse radicato il loro pensiero teorico.

Ma quale teoria?

Non è semplice individuare modalità efficaci per comunicare quel binomio indissolubile – e spesso consolatorio – che aleggia in ogni contesto di

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097

confronto disciplinare: il rapporto tra teoria e progetto. Forse è proprio in questo snodo che si radica il focus autentico della nostra iniziativa. Quali caratteri dovrebbe assumere oggi una teoria dell'architettura? Che relazione possiamo stabilire, in termini operativi e concettuali, tra il dire e il fare, tra il pensiero e l'azione, ovvero tra la teoria e la prassi?

Con una certa amarezza, ogni mattina appena sveglio, ricordo – o cerco di ricordare – che quello dell'architetto è un mestiere operativo, il cui senso si compie nella trasformazione qualitativa del paesaggio, della città, dello spazio costruito. Nonostante gli storici dualismi Zevi/Tafuri, credo che ogni architetto – anche il più teorico, persino l'accademico "escluso" dal progetto – conservi, nella propria intimità, la convinzione che il pensiero teorico non possa prescindere da una visione del fare. Anzi, che la teoria debba essere indagata e articolata attraverso il fare.

La nostra iniziativa editoriale si fonda precisamente su questa convinzione: la teoria nasce e prende forma dall'esperienza concreta. Non come elaborazione astratta, ma come definizione delle ragioni, delle condizioni e delle modalità operative della disciplina. In questo senso, riteniamo che una teoria autenticamente architettonica non possa che derivare da una pluralità di esperienze reali. Lo dice bene Giancarlo De Carlo «Raramente le mie riflessioni sono state teoriche. Semmai, ho cercato di estrarre frammenti di teoria dalla sperimentazione che conducevo progettando» (De Carlo, Buncuga 2001). A fronte di questa visione, la nostra risposta alla domanda su come rendere effettuale la teoria è netta: la teoria deve derivare dalla pratica e non viceversa.

Federico Bilò riflette su come, parlando di architettura, possiamo distinguere un versante operativo e un versante discorsivo «entro il versante discorsivo, possiamo poi fare ulteriori distinzioni e dire che c'è la poetica, c'è la critica, c'è la storiografia e poi c'è anche la teoria […] in senso etimologico sappiamo tutti che la teoria è visione, è guardare, vedere; a me sembra però che la teoria sia significativa nel nostro mestiere se, e soltanto se, risulta finalizzata al fare. La teoria, dunque, come visione del fare, ovvero come definizione di ragioni e modalità del versante operativo della disciplina» (Bilò 2021, pp.45–48).

Un'immagine potente, che ci ha accompagnato nel tempo, è quella proposta da Carlos Martí Arís: la cèntina – quella struttura temporanea che sostiene l'arco durante la costruzione – come metafora della teoria. Invisibile nell'opera finita, ma essenziale per la sua realizzazione. Senza la teoria, l'opera non si regge. Ma, una volta compiuta, la teoria si ritrae, lascia spazio al costruito (Martí Arís 2007).

Siamo anche convinti che il vuoto teorico abbia, in certe fasi, aperto la strada a derive superficiali. L'architettura degli anni Ottanta, ad esempio, è stata spesso segnata da un eccesso di libero arbitrio, da un impulso creativo disancorato, come osserva Francesco Remotti «l'assenza di una robusta e meditata teorizzazione è il fattore che maggiormente apre la porta alle mode» (Remotti 2014).

Per cui abbiamo iniziato a cercare opere in cui riteniamo che l'autore sia riuscito a radicare il proprio pensiero. I progetti selezionati non sono vistosi, folgoranti, ma a nostro avviso identificano, in un percorso coerente, la produzione dell'architetto.

Giunti oramai all'ottavo numero, dopo aver incontrato alcuni dei maestri più importanti dall'architettura italiana, alcuni dei quali recentemente scomparsi, nonché gli emergenti "post giovani", potrei azzardare delle considerazioni direi personali: nella narrazione dei loro progetti, salvo po-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097

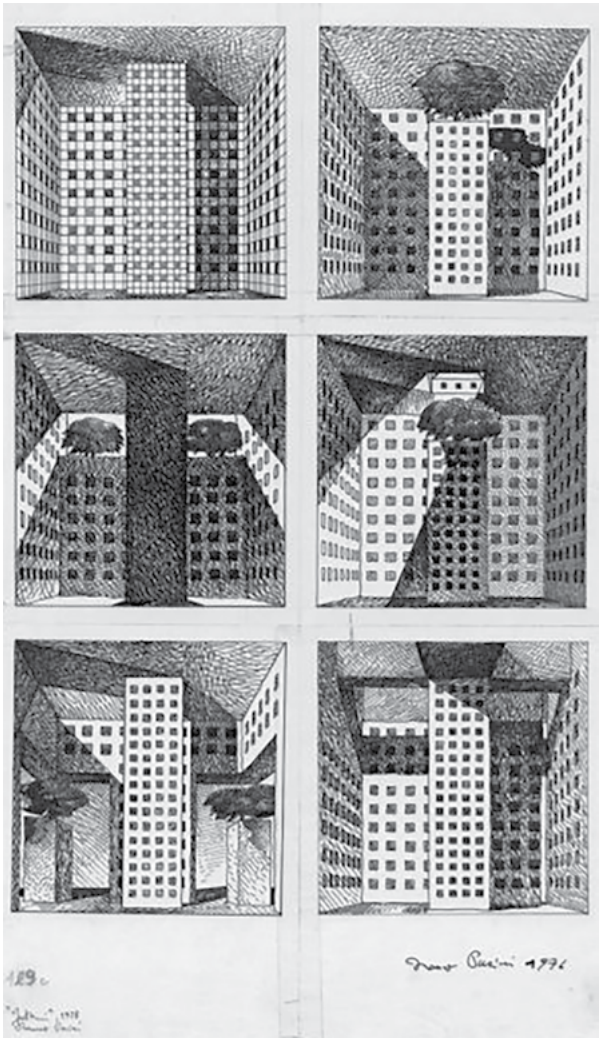


Fig. 1
Franco Purini, 1976, Interni, china su carta lucida

che eccezioni, raramente gli ancoraggi teorici hanno sopraffatto gli aspetti di concretezza realizzativa.
Architetti come Camillo Botticini, Enrico Molteni o, più recentemente, Giovanni Vaccarini, hanno orientato la loro riflessione sulla realtà operativa: la ricerca formale, i vincoli progettuali, le scelte migliorative più apprezzate scaturite da correzioni in corso d'opera.
Qualcuno ha manifestato una distanza, una necessità di fuga, rispetto ad un'indole anticostruttiva di legame accademico. Hanno ritenuto di dover cercare altrove il modo di entrare dentro le architetture per cogliere alla radice l'aspetto edificatorio, il dettaglio, la definizione dell'architettura attraverso le sue caratteristiche specifiche, la definizione degli elementi che la compongono e le relazioni. In tutti emerge l'importanza di completamento formativo nell'esperienza all'estero verso nazioni non troppo esposte allo scisma teoria/costruzione, ricerca/produzione, in maniera particolare la Spagna. In alternativa ricordano il rapporto privilegiato con professionalità dallo straordinario talento sia nell'ambito dell'Architettura che in quello del Design.
Anche Paolo Desideri descrivendo il *Teatro dell'Opera* di Firenze riafferma il ruolo centrale della forma nella risoluzione dei problemi progettuali. Sembra quasi prendere le distanze dalla complessità compositiva con cui aveva educato la – a me tanto cara – "generazione dei fenomeni" pescarese. La realtà, afferma Desideri, semplifica; la complessità costruttiva impone chiarezza, lucidità. I suoi veri maestri, confessa, sono stati Sergio Musmeci e Pier Luigi Nervi, il cui lascito sperimentale resta oggi di straordinaria attualità.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097



Figg. 2, 3
Ludovico Romagni, gli scatti di Enter_Vista.

Con Franco Purini e Paolo Portoghesi la relazione tra teoria e pratica del progetto è emersa con maggiore incisività. Per Purini l'*Eurosky Tower* di Roma è l'evoluzione di collaborazioni antiche, in particolare con Maurizio Sacripanti, in cui emerge la somiglianza con alcuni disegni straordinari che a partire dal 1964 caratterizzavano la sua ricerca: *interni* del '76 (Fig. 1), *Torri* sempre del '76. Ci parla della doppia anima della complessità: da un lato una complessità esplicita che si manifesta nell'articolazione delle forme e dei materiali; dall'altro – riferendosi alle architetture di Ungers – una semplicità solo apparente, a celare una sorta di "secondo testo" che deve essere svelato, che bisogna saper cogliere.
Oppure la necessità di ancorare l'architettura alla "terra" evocata da Paolo Portoghesi affrancandosi da visioni ideologiche e globalizzanti (Portoghesi, 2005). Nelle sue opere, come la chiesa di Calcata dove lo abbiamo incontrato, continua a cercare geometrie simboliche e proporzioni musicali anche all'interno della concretezza del sistema costruttivo prefabbricato adottato per i petali della "cupola".
E ancora il tentativo di Pepe Barbieri di realizzare una 'isola urbana nella

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097

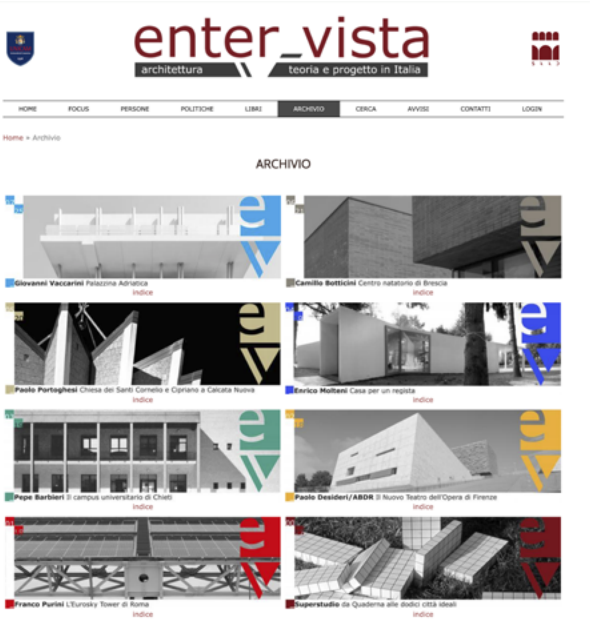


Fig. 4
Homepage del sito accessibile a entervista.unicam.it.

natura', al Campus di Chieti, sperimentando i temi delle 'metropoli piccole': suolo, dispersione, nuove relazioni (Barbieri, 2016) (Figg. 2, 3).
Ho ritenuto di dover ripercorrere in modalità sintetico/caleidoscopica il corposo lavoro svolto finora nella progressione degli incontri, per riaffermare come, di fronte all'opera realizzata, le profondità riflessive, gli ancoraggi di senso, i significati sottesi, si semplificano, perdono di intensità, si affrancano dal bisogno di triangolazioni, di attestazioni di metodologie a trazione riflessiva, ma rincorrono una neo verginità percettiva, dove il racconto si fa semplice, dove la forma risolve, dove la finalità di uso dialoga con il senso estetico e la linearità culturale, dove il carico di secondi, terzi, quarti significati si alleggerisce, a tratti annullandosi, sorprendendo, deludendo.
L'inattesa chiarezza descrittiva, la semplicità complessa del racconto, rappresentano, a mio avviso, la più vivida testimonianza che gli autori donano alla testata[5].

ENTER_VISTA

Enter_Vista è una rivista elettronica multimediale, a cedenza semestrale, edita dall'Università degli Studi di Camerino, Scuola di Architettura e Design (ISSN 2612–0534). https://entervista.unicam.it/ (Fig.4)
Alla versione digitale si affianca un'edizione cartacea che contiene tutti gli scritti prodotti per i singoli numeri, a partire dalla trascrizione completa dell'intervista, edita da Plug_in formato "tascabile" (Fig.5).
Il contributo della rivista è dunque quello di individuare alcune delle peculiarità dell'architettura italiana attraverso una serie di videointerviste ad architetti che hanno dimostrato – attraverso il progetto – il radicamento in un pensiero teorico. Lo strumento audiovisivo, finora poco utilizzato in ambito accademico, può documentare in maniera più diretta e comprensibile rispetto all'intervista di tipo tradizionale, il lavoro, il percorso teorico formativo e la ricerca di ciascun architetto. Più in generale, il progetto editoriale tenta di sviluppare un prodotto audiovisivo accompagnato da immagini e testi critici da far circolare in rete – all'interno del portale della Scuola di Architettura e Design di Ascoli Piceno, UNICAM – che sia in grado di fornire contributi italiani significativi, anche rivolgendosi al contesto internazionale. Nella proliferazione di pubblicazioni digitali, il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097



Fig. 5
I 'tascabili' di Enter_Vista, editi da Plug_in.

video offre l'opportunità di riflettere sul rapporto tra progetto di architettura e forme di comunicazione nel passaggio dalla carta stampata al web. Oggi, questo sistema si intreccia con un multiverso mediatico estremamente diversificato che ha trasformato tanto i linguaggi quanto i contenuti. Recenti sondaggi ci dimostrano come tra gli studenti di architettura l'uso del digitale, come fonte di acquisizione delle informazioni, stia diventando predominante, quasi univoco.

Nonostante molte siano le proposte di ibridazione delle forme di comunicazione dell'architettura, le riviste esistenti in rete, quasi sempre replicano la struttura di quelle cartacee pubblicando unicamente gli articoli in formato pdf spesso accompagnati da una raccolta selezionata di immagini. In realtà sembrano voler rinunciare all'esplorazione di possibili, infinite forme di contaminazione comunicativa. Se da un lato si può rintracciare in questa scelta, banalmente, un principio etico/ambientale legato alla riduzione del consumo della carta, dall'altro sono costrette a seguire criteri di accreditamento, nei vari livelli di scientificità, che non apprezzano "deviazioni arroganti".

Enter_Vista, che assume nel suo complesso un carattere monografico, consente, attraverso la simultaneità del ragionamento e della percezione visiva, delle parole chiave poste in relazione all'immagine, del rapporto tra riferimento teorico e costruzione, di stabilire un rapporto virtuoso ed esaustivo tra il nuovo "mezzo" e il "fine" della rappresentazione delle esili e incerte certezze disciplinari. Le videointerviste intitolate «10 domande a…» con sottotitoli in inglese, costituiscono una testimonianza autentica dell'architetto dalla sua formazione sino allo stato attuale della propria ricerca. Ogni singola intervista viene realizzata all'interno di un'opera significativa dell'autore

a cui è dedicato il numero monografico. La scelta dei protagonisti, concordata e approvata dal comitato scientifico della rivista, dipende dalla rilevanza, sia progettuale che teorica, nonché dal grado di riconoscibilità che gli stessi architetti esprimono. La rivista è destinata in prima istanza alla comunità scientifica e, grazie alla sua particolare forma editoriale, può essere in grado di rivolgersi anche ad un pubblico più ampio.
Come si struttura *Enter_Vista*? Su due percorsi di interlocuzione a velocità differente: uno audiovisivo e l'altro scritto. Nella videointervista si coglie il discorso sull'architettura nello spazio dell'architettura. L'immersione fisica nell'opera rappresenta il tentativo più diretto di veicolare la riflessione teorica sottesa al progetto in maniera meno costruita, più immediata, semplice. Il video agisce sulla simultaneità tra il dialogo e l'estrazione di alcune parole chiave, tra la percezione statica dell'immagine fotografica e la percezione dinamica dell'attraversamento dello spazio, tra gli schizzi iniziali e i disegni architettonici, tra la rappresentazione e lo spazio fisico. Il racconto non è progressivo, coerente, non vuole dimostrare; cerca invece di cogliere una sorta di neo verginità, di essiccazione del ragionamento, di essenzialità del pensiero, di immediatezza e concretezza, di ripartenza fondativa scevra da sovrastrutture. Catturare nelle parole degli intervistati il senso autentico delle scelte, l'essenza.
Al video si affianca una sorta di "secondo testo". Una rassegna di saggi scritti da autori selezionati a cui affidare il compito di amplificare il significato dell'opera cogliendo le strutture più complesse del pensiero teorico, le relazioni culturali ed estetiche. Forse l'aspetto più tradizionale al quale affidare, con qualche fastidio, le rigidità di norme e regolamenti "anvurriani" che non considerano il valore scientifico del video.
Un "groviglio" di link consente di reperire informazioni curriculari su tutte le figure che partecipano al numero specifico e in generale alla struttura scientifico organizzativa, nonché a rimandi di selezione critico/bibliografica.

Conclusioni: scientificità Vs comunicazione

Enter_Vista ha dovuto confrontarsi sin dall'inizio con un nodo centrale della comunicazione disciplinare contemporanea: la tensione tra la riflessione scientifica, estesa e argomentata, e l'immediatezza, la sintesi e la frammentarietà imposte dai linguaggi digitali. La questione non riguarda esclusivamente il mezzo, ma investe direttamente la cultura del progetto e le modalità attraverso cui l'architettura produce e trasmette conoscenza.
Come ha più volte evidenziato Manfredo Tafuri, gli strumenti della rappresentazione e del discorso critico non sono mai neutri, ma incidono sulle forme del pensiero e sulle modalità di costruzione del sapere architettonico (Tafuri 1968; 1980). Il ricorso a linguaggi audiovisivi, se assunto in modo acritico, può generare semplificazioni, spettacolarizzazioni e perdita di profondità; tuttavia, se governato consapevolmente, può attivare nuove forme di accesso al progetto e riavvicinare teoria e prassi.
In questo senso, la sperimentazione condotta da *Enter_Vista* si è strutturata attorno a due velocità complementari: quella audiovisiva e quella scritta. L'ambizione è stata quella di tenere insieme l'attenzione "distratta" di un pubblico ampio – committenti, tecnici, amministratori, studenti – e quella specifica del ricercatore. I primi numeri, che privilegiavano una comunicazione ad alta velocità, con testi estremamente sintetici a supporto del video, hanno mostrato i limiti di un'eccessiva compressione del discorso, rivelando il rischio di una superficialità interpretativa. Da qui la scelta di aumentare consapevolmente la distanza tra i due livelli narrativi, non per

ricomporli in una sintesi forzata, ma per preservarne l'autonomia critica. Da un lato, la concretezza dell'opera realizzata, raccontata attraverso l'immersione fisica nello spazio costruito, affrontando problemi reali e "svuotando" l'autore di un impalcato teorico precostituito; dall'altro, l'approfondimento affidato ai cosiddetti "secondi testi", capaci di sprofondare nel pensiero dell'architetto attraverso uno sguardo esterno, ricostruendone la genealogia culturale e teorica. Questa modalità operativa richiama l'idea della teoria come struttura temporanea, necessaria alla costruzione dell'opera ma destinata a ritirarsi una volta che l'architettura si manifesta nella sua concretezza.

In termini più generali, esperienze come *Enter_Vista* mostrano la possibilità di costruire progetti culturali di ampio respiro non attraverso l'affermazione di un paradigma unitario, ma mediante l'accumulazione critica di casi, posizioni e pratiche. La struttura monografica e la selezione delle opere consentono di delineare, per progressiva messa a fuoco, un campo di tensioni in cui il progetto torna a essere strumento di conoscenza, confermando l'idea, cara a De Carlo, che la teoria dell'architettura non preceda il progetto, ma ne derivi come estrazione critica dalla pratica.

Infine, il rapporto con la formazione accademica rappresenta uno degli esiti più significativi di queste esperienze. L'uso integrato di linguaggi audiovisivi e testi critici propone un percorso complementare e sperimentale rispetto ai modelli didattici tradizionali, favorendo una forma di apprendimento che intreccia percezione, racconto e riflessione. La teoria acquista senso nel momento in cui si configura come visione del fare: l'immersione nell'opera, l'ascolto diretto dell'autore e il confronto critico successivo contribuiscono a formare una consapevolezza progettuale meno astratta e più radicata nell'esperienza. In questo quadro, *Enter_Vista* non si pone in alternativa alla ricerca e alla didattica accademica, ma come dispositivo capace di riattivarne alcune istanze fondative, sperimentando nuove modalità di trasmissione della conoscenza architettonica nel passaggio dalla carta al digitale.

Note

[1] Calvino I. (2002) - *Mondo scritto e mondo non scritto,* Mondadori, Milano

[2] Renzo Riboldazzi, in qualità di direttore del sito web *casadellacultura.it*, riflette sulle difficoltà di coordinare e attivare un confronto costruttivo attorno ad un libro in un bel editoriale che descrive gli obiettivi della testata.
Riboldazzi R. (2018) - *Che cos'è città bene comune. Ambiti, potenzialità e limiti di un'attività culturale*,
https://www.casadellacultura.it/707/che-cose-citta-bene-comune
(consultato il 27 Maggio 2025).

[3] L'intervista ad Anna Rita Emili (2012) è consultabile sul sito http://2012.sfuitaliadesign.com/interviews/altro-studio/ *(consultato il 24 Maggio 2025)*

[4] L'intervista a Cristiano Toraldo di Francia è stata realizzata da Ludovico Romagni e Anna Rita Emili per Enter_Vista nel 2016.
https://entervista.unicam.it/archivio/superstudio-da-quaderna-alle-dodici-citt%C3%A0-ideali *(consultato il 31 Maggio 2025)*

[5] I dialoghi e i video con C. Toraldo di Francia, F. Purini, P. Desideri, P. Barbieri, E. Molteni, P. Portoghesi, C. Botticini, G. Vaccarini realizzati da Ludovico Romagni e Anna Rita Emili per Enter_Vista sono consultabili sul sito https://entervista.unicam.it/ Per ognuno degli incontri è stata prodotta una monografia in formato "tascabile" edita da Plug_in, in cui è consultabile la trascrizione completa dell'intervista, una scheda progetto, e alcuni saggi critici elaborati da autori diversi sull'opera e sull'autore.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1097

Bibliografia

TROIANI I., CAMPBELL H. (2020) (a cura di) – *Architecture Filmmaking: Making Visible*. Intellect books, Bristol.

BARBIERI P. (2016) – *Geocittà? In che modo, oggi, si abita, nello stesso tempo, un "luogo" e il "mondo"*. Listlab, Trento.

BILÒ F. (2021) – "Per una teoria operativa". In: E. Vadini (a cura di), *Progetto, teoria, editoria*, Quodlibet, Macerata.

DE CARLO e G., BUNCUGA F. (2001) – *Conversazioni con Giancarlo De Carlo.* Eléuthera, Milano.

MARTÌ ARÌS C. (2007) – *La céntina e l'arco. Pensiero, teoria, progetto in architettura.* Marinotti, Milano.

PORTOGHESI P. (2005) – *Geoarchitettura. Verso un'architettura della responsabilità*. Skira, Milano.

REMOTTI F. (2014) – *Per un'antropologia inattuale*. Eléuthera, Milano.

TAFURI M. (1968) – *Teorie e storia dell'architettura*. Laterza, Bari.

TAFURI M. (1980) – *La sfera e il labirinto*. Einaudi, Torino.

Ludovico Romagni (Ascoli Piceno, 1966), architetto, si laurea con lode alla facoltà di Architettura UNICH di Pescara con Giangiacomo d'Ardia e Carmen Andriani. E' dottore di ricerca in Composizione architettonica e urbana presso la stessa sede conseguendo il titolo nel 2002. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso la Scuola di Architettura e Design dell'Università di Camerino con sede a Ascoli Piceno. Tra le sue pubblicazioni ricordiamo: *La città congelata. Componimento dialogico* (FAS editore, Ascoli Piceno 2025), *La Cartiera Mondadori di Ascoli Piceno* (Libria, Melfi 2024), *Strutture della composizione. Architettura e musica* (Quodlibet, Macerata 2018), *Alterazioni. Osservazioni sul conflitto tra antico e nuovo* (Quodlibet, Macerata 2018), *Utopia e teoria* (Quodlibet, Macerata 2016), *Scheletri. Riciclo di strutture incompiute* (Aracne, Roma 2016).

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1143

Alessandro Brunelli

Nell'accademia, oltre l'accademia: ArchiDiAP. Dieci domande ai fondatori

Abstract
ArchiDiAP è un portale web ideato nel 2012 all'interno del Dipartimento di Architettura e Progetto della Sapienza Università di Roma. La piattaforma è un dispositivo di comunicazione della cultura architettonica alimentato dalla comunità scientifica che elabora e valida i contenuti pubblicati. Un'intervista ai fondatori, Orazio Carpenzano e Fabio Balducci, ripercorre l'*incipit* della sua creazione e affronta il problema della trasmissibilità della cultura architettonica via web interrogandosi sul futuro della piattaforma. Con una media di quattrocento visite al giorno ArchiDiAP è uno dei portali di riferimento della comunicazione architettonica in Italia: una piattaforma democratica nata dall'accademia e rivolta a tutta la società civile.

Parole Chiave
ArchiDiAP — Condivisione — Trasmissibilità

Alessandro Brunelli: nel libro *l'Arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Renato Barilli cita la teoria di Marshall McLuhan, sul medium tecnologico, mettendo in relazione la stampa di Gutenberg e la scoperta dell'elettricità con i mutamenti delle arti[1]. Utilizzando il parallelismo di McLuhan (parafrasato da Barilli) si potrebbe affermare che il medium tecnologico alla base di ArchiDiAP è l'*Information Technology*. Quale è stato l'*incipit*, o l'intuizione che ha messo in relazione il medium dell'*Information Technology* con la trasmissione della cultura del progetto?

Orazio Carpenzano: ArchiDiAP è una piattaforma digitale nata per condividere e diffondere la cultura architettonica promuovendo un'azione di cooperazione culturale tra tutti i membri dell'università. Il portale è uno spazio aperto (*open source*) che consente una consultazione di qualità attraverso i contributi filtrati da una redazione che seleziona i progetti da pubblicare. ArchiDiAP nasce quando, con Fabio Balducci, abbiamo compreso che la ricerca delle opere architettoniche sul web si limitava spesso unicamente a Wikipedia. Ci sembrava necessario, dunque, costruire un portale di progetti, con una natura storico-critica, attraverso l'ausilio della comunità scientifica. L'idea di ArchiDiAP è quella di rendere democratica la conoscenza dell'architettura attraverso la trasmissione di contenuti capaci di alimentare e interconnettere la comunità accademica con quella professionale. La piattaforma è nata con l'ambizione di essere un laboratorio di sperimentazione teorico-didattica in grado di testare le nuove modalità tecnologiche di apprendimento e trasmissione del sapere.
La tecnologia digitale consente di avere una serie di rimandi impliciti, come le scatole cinesi, che favoriscono un'estensione sia da un punto di

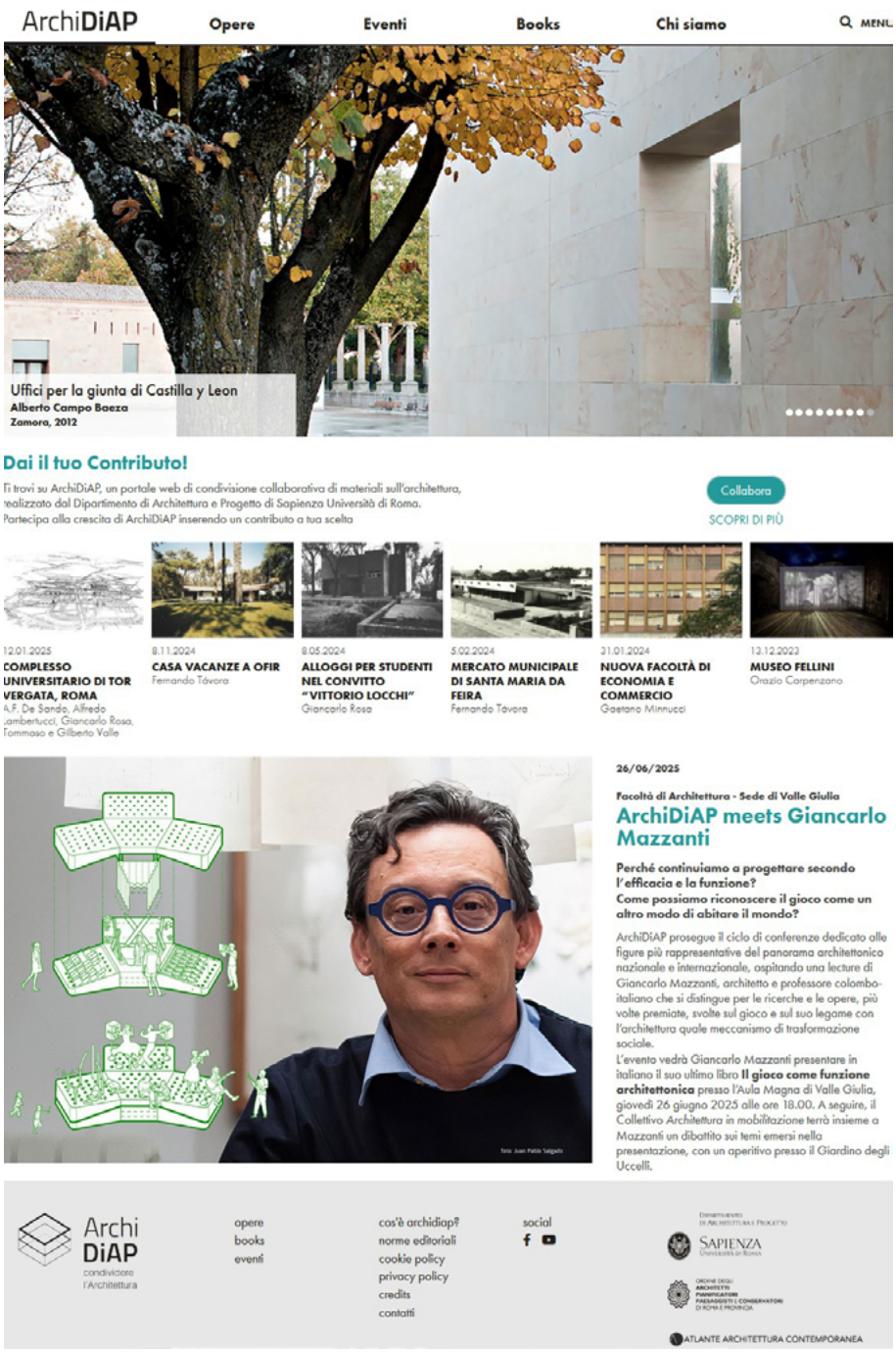
vista logico sia da quello percettivo. Si può partire da una mappa, identificare un'architettura ed estendere la conoscenza ai disegni di archivio, alle fotografie fino ai dettagli. La modalità di apprendimento è assimilabile quindi a una catena associativa all'interno della quale un progetto è interconnesso a tanti livelli di approfondimento.
Un'altra componente fondamentale di ArchiDiAP è sicuramente l'interdisciplinarità: la piattaforma promuove infatti un dialogo con le altre arti, l'urbanistica e la tecnologia. Il portale permette a tutti di accedere gratuitamente ai contenuti, anche a coloro che non possono acquistare libri o investire in un viaggio alla scoperta delle architetture. Lo scopo della piattaforma è quello di suggerire agli utenti dei contenuti capaci di attivare un'intelligenza sociale: è una specie di percorso peripatetico degli antichi greci.

AB: Fabio, ora ti occupi del coordinamento redazionale ed editoriale ma anche di quello grafico, compito che nella società delle immagini non è di certo trascurabile. Quale è stato il tuo contributo iniziale all'interno della piattaforma?

Fabio Balducci: Mentre stavo facendo il mio apprendistato di architetto, ricordo che stavo leggendo un libro, se non erro di Bruno Zevi, che trattava dell'integrazione del video come strumento didattico e divulgativo dell'architettura[2]. Il libro suggerì una discussione con Orazio sulla diffusione dell'architettura attraverso il web; in particolare una trasmissione non vincolata esclusivamente alla fotografia ma a contenuti simultanei. A questo proposito abbiamo creato un *think tank* per la costruzione di ArchiDiAP cercando di colmare il divario esistente tra la comunicazione scientifica e settoriale dell'architettura rivolta a un pubblico ristretto. Il tentativo era quello di trovare una strada intermedia divulgando scientificamente le opere attraverso i disegni, la bibliografia, le geo-localizzazioni e infine i temi. Una delle prime iniziative del portale è stata *Roma 500 Architetture*[3] collegata al QART: il laboratorio per lo studio di Roma contemporanea diretto da Piero Ostilio Rossi all'interno del Dipartimento. L'intenzione era quella di arricchire il portale partendo da un luogo specifico, Roma.
Rispetto al ruolo della forma visiva del portale, è necessario sottolineare che ArchiDiAP non è un sito incentrato sul potere persuasivo delle immagini poiché il suo intento è quello di mantenere un carattere accademico attraverso le sue schede analitiche. La veste grafica attuale è frutto di un concorso che avevamo indetto tra tutti gli studenti delle scuole di architetture italiane; concorso vinto da Simona Piccato del Politecnico di Torino. Il premio della competizione non prevedeva una ricompensa in denaro ma la realizzazione del progetto grafico più meritevole. Tutti i progetti di concorso furono esposti in una mostra alla Casa dell'architettura di Roma, la sede dell'Ordine che, con IN/ARCH, ha contribuito all'avvio della piattaforma. Il sito cerca di mantenere dunque una veste grafica semplice, più simile a Wikipedia, cercando di non scadere nelle tendenze del momento che puntano invece su una grafica accattivante e immediata. ArchiDiAP non ama la velocità poiché il tempo della piattaforma deve essere quello dell'apprendimento lento legato allo studio delle opere.
AB: La parola chiave del portale ArchiDiAP è "condivisione", lemma che il vocabolario Treccani riferisce alla sfera informatica relativa all'accesso e all'utilizzo contemporaneo di risorse comuni da parte di utenti diversi. In ArchiDiAP la condivisione non è solo un concetto informatico, la con-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1143

Fig. 1
Homepage di ArchiDiAP.



divisione si interseca infatti con l'azione del comunicare alla collettività. Nell'epoca della continua e immediata persuasione, in cui la comunicazione è divenuta «l'opposto della conoscenza» (Perniola 2004), è necessario che ArchiDiAP diventi più suadente per sopravvivere?

OC: Uno dei principali problemi delle piattaforme collaborative è la continuità dell'aggiornamento dei contenuti e, di conseguenza, la partecipazione attiva della comunità. Per mantenere costante il coinvolgimento occorre essere certamente seduttivi senza depauperare i contenuti mettendo esclusivamente in vetrina le immagini architettoniche. Moltissimi portali condividono solo immagini senza soddisfare i diversi livelli di conoscenza e di approfondimento. In ArchiDiAP tutti i contenuti sono fondamentali come le piante, le sezioni, i prospetti, il testo, il rapporto tra l'opera e il contesto, l'inquadramento, la personalità dell'autore e così via. Ovviamente un utente può osservare i materiali a diverse profondità ma l'idea della piattaforma è quella di garantire a tutti una rigorosa selezione attraverso la validazione dei contributi da parte della redazione. In ultimo c'è la maniera di comunicare l'architettura; ArchiDiAP cerca di rivolgersi a un pubblico eterogeneo (studenti, professionisti, cittadini), con livelli diversi, senza semplificare eccessivamente i contenuti. Il tema della comunicazione in architettura è un tema centrale poiché comunicare significa, in primo luogo, andare oltre l'informazione squisitamente tecnica della disciplina; questo per me deve valere sia all'interno della scuola che all'esterno. Da sempre cerco di rivendicare la dimensione poetica ed evocativa dell'architettura che è il vero nocciolo della trasmissibilità della cultura architettonica. Tramandare la dimensione poetica del progetto significa raccontare alle persone in che modo un'opera è stata capace di emozionare e suggestionare attraverso il suo spazio costruito. Non si può prescindere dunque dall'analizzare la sfera compositiva che viene originata da una distintiva dimensione poetica. Tutto ciò sembra un aspetto minoritario, surclassato spesso dalla tecnica, ma questa è la mia idea: la valorizzazione della dimensione umanistica dell'architettura. Ciò non significa negare la tecnica *tout court*, anzi guardo con grande interesse le nuove tecnologie poiché, quando ero giovane, ho avuto la fortuna di lavorare con la *motion capture* e la *motion graphics*. Mi ha sempre affascinato tutto quello che riguarda l'estensione delle mie capacità. Il problema, dunque, è quello di esercitare un dominio intellettuale sulle nuove tecnologie con il fine di non perdere nessuna capacità ma, anzi, di acquistarne altre. L'intelligenza artificiale, ad esempio, va messa in crisi con le giuste domande per produrre un'interlocuzione significativa. In alcuni casi questo dialogo può diventare un gioco, naturalmente sempre consapevole, tra l'*ironia e la durezza*, termini che ho utilizzato come titolo del mio prossimo libro che pone l'accento sulla dimensione umanistica dell'architettura. Nel contesto contemporaneo, infatti, la nostra disciplina rischia di essere schiacciata tra alcuni slogan della comunicazione come l'*efficienza energetica*, la *sostenibilità*, l'*architettura parametrica* e la *rigenerazione urbana*. Gli slogan fanno perdere di vista la complessità dell'opera architettonica, cioè la sua dimensione poetica, umanistica e polisemica per cui le cose possono avere significati altri rispetto a quelli narrati unicamente da una sola parola.

AB: Pensi che sia necessario implementare la campagna *social* per promuovere ArchiDiAP tra le giovani generazioni oppure si corre il rischio di scadere in una inutile competizione tra gli altri portali di architettura si-

curamente meno scientifici? Penso a Divisare, Archiportale e Archilovers, piattaforme che divulgano progetti senza sitografia e bibliografia e che si configurano come atti comunicativi di diversa «composizione chimica» (Eco 1973, 421).

FB: Impostare una comunicazione efficace attraverso i *social network* richiede un lavoro assiduo e costante. Ma ArchiDiAP si fonda sostanzialmente su un gruppo di lavoro che muta a seconda della carriera accademica dei singoli. Rispetto ad altri portali ArchiDiAP offre la possibilità di approfondire maggiormente le opere attraverso i disegni, il testo, la geo-localizzazione, la sitografia e la bibliografia secondo un'ottica multimediale e ipertestuale. Il testo critico è un contenuto imprescindibile per approfondire l'opera architettonica poiché lo scritto descrive la poetica dell'architetto, il periodo storico ed eventualmente rimanda ad altri elaborati testuali. Tornando ai *social network* ritengo che ci siano delle pagine perfette che, come *The Beauty of Plan* su Instagram, accostano le piante di alcune opere, anche in maniera accattivante, ma senza un criterio scientifico. ArchiDiAP di certo non dovrebbe confondersi con questi contenuti poiché nasce all'interno dell'accademia.

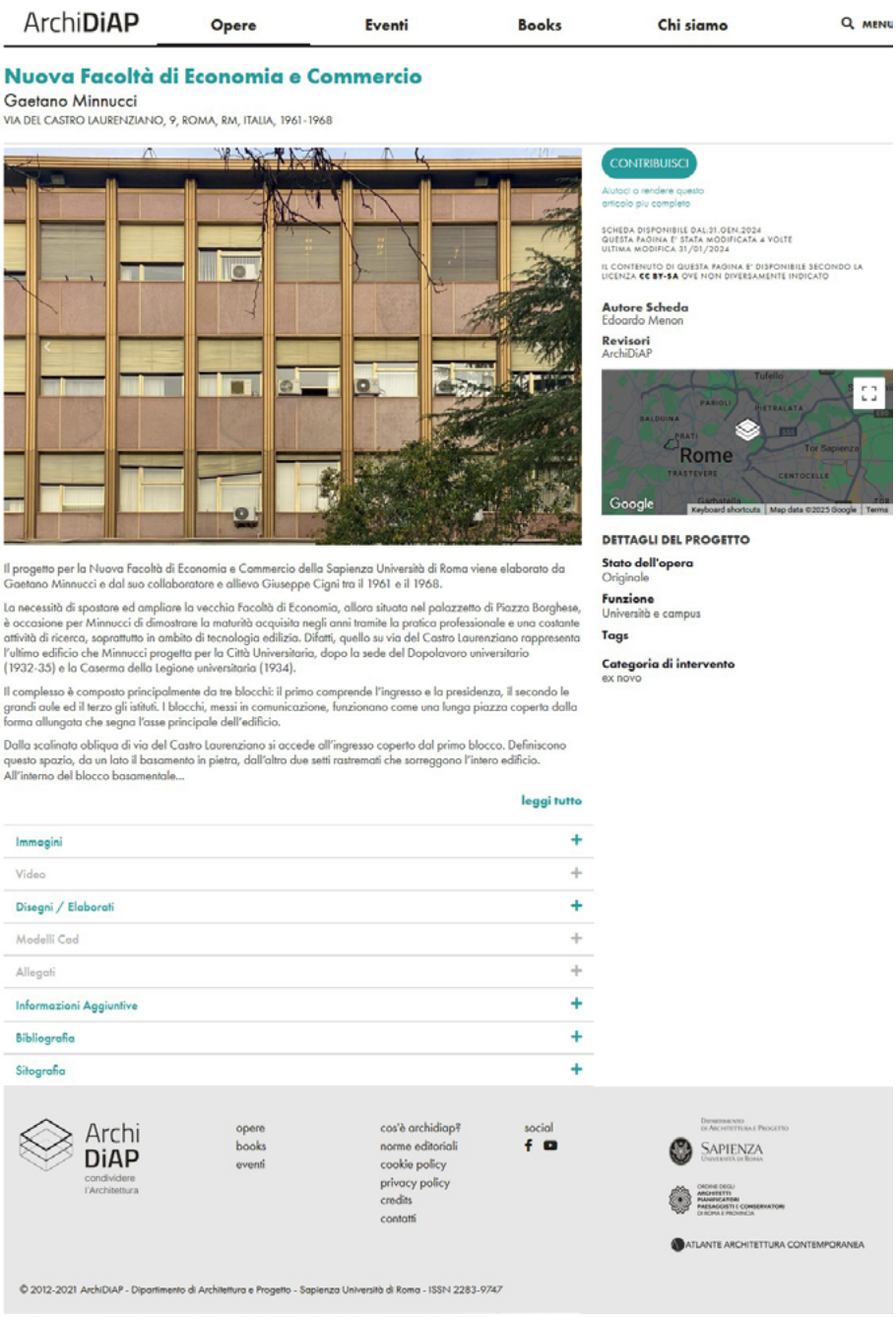
AB: Nell'attuale scenario formativo, caratterizzato dall'integrazione tra canali istituzionali e modalità di apprendimento informali mediate dal web, si pone una questione rilevante: in che misura la formazione accademica continua a essere centrale nell'acquisizione della cultura del progetto? In questo contesto, le piattaforme digitali dedicate all'architettura (come ArchiDiAP) rappresentano un'effettiva opportunità di diffusione e condivisione del sapere o rischiano, per effetto della loro immediatezza visiva, di indebolire la dimensione critica della didattica frontale?

OC: La sfida della trasmissibilità della disciplina è importantissima e, come preside di una facoltà di architettura, cerco di impegnarmi al massimo in questo compito. ArchiDiAP non può assolutamente essere un mezzo alternativo alla lezione teorica universitaria; è un dispositivo, un sussidio che tenta di rispondere alle sfide della comunicazione architettonica contemporanea nei termini di accessibilità e di profondità dei contenuti. Come ho già affermato la sfida è quella di comunicare l'architettura non solo come insieme di dati e immagini ma come esperienza poetica e conoscitiva capace di coinvolgere emotivamente e intellettualmente con il fine di innescare negli utenti una necessità di approfondimento. Cosa vuol dire oggi comunicare l'architettura? Significa trovare un equilibrio tra la tecnica e la sua forza evocativa, la sua complessità poetica. Solo in questi termini l'architettura può tornare a essere indispensabile nella società contemporanea. La trasmissione della poeticità non può avvenire di certo attraverso l'approfondimento dello studente che utilizza in maniera solitaria una piattaforma. La complessità si apprende all'interno delle università che sono il luogo delle domande, della ricerca, dello studio e della sperimentazione.

AB: Riprendendo l'interrogativo posto a Orazio Carpenzano sull'apprendimento della disciplina, è possibile affermare che ArchiDiAP appartenga alla sfera dell'autodidattica al di fuori della scuola. A questo proposito hai avuto modo di testare l'efficacia della piattaforma nella formazione degli studenti?

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1143

Fig. 2
Scheda di un'opera catalogata in ArchiDiAP.



FB: Ho avuto modo di verificare l'efficacia di ArchiDiAP solo parzialmente, ovvero quando gli studenti sono stati coinvolti in qualità di autori per la stesura di alcune schede analitiche. Sicuramente abbiamo avuto un riscontro positivo da parte di dottorandi e ricercatori che utilizzano la piattaforma come strumento di indagine per approfondire le architetture moderne e contemporanee di Roma. A questo proposito riceviamo costantemente molte gratificazioni da parte di alcune istituzioni, anche estere, che utilizzano il portale come supporto per la ricerca. Parlando di ricerca, è necessario citare il rapporto tra ArchiDiAP e alcuni seminari della scuola di dottorato le cui riflessioni si sono riversate nel portale. Un esempio per tutti è l'indagine sui *Recinti* (Leoni, Spirito 2021) pubblicata da Quodlibet. Infine, la recente celebrazione dei dieci anni del portale è stata un'altra riprova del proficuo rapporto tra la piattaforma e la comunità dei dottorandi i quali sono divenuti gli autori delle schede delle architetture della Città universitaria di Roma. Grazie a un finanziamento di ateneo per la terza missione, gli edifici del campus Sapienza sono stati dotati di targhe *QR code* che rimandano alle schede del portale 5e consentono l'approfondimento delle opere costruite.

AB: ArchiDiAP si configura come un duplice strumento formativo: da una parte è un serbatoio culturale dal quale gli studenti attingono nozioni, dall'altra è un laboratorio editoriale partecipato che si autoalimenta attraverso la comunità accademica che reperisce e rielabora i materiali da pubblicare. Quando le schede delle opere sono curate dagli studenti è la redazione (composta da ricercatori, docenti e dottorandi) che valida i contenuti. È possibile estendere questo laboratorio partecipato anche ad altre università oppure è necessario che i prodotti editoriali siano di provenienza esclusiva del Dipartimento di Architettura Teorie e Progetto?

OC: L'idea di estendere il laboratorio ad altri atenei potrebbe essere percorribile ma sicuramene andrebbe limitata alla produzione delle schede poiché la redazione deve necessariamente rimanere unica per garantire la qualità dei contenuti. L'apertura ad altre università sarebbe una cosa molto interessante, in generale credo che aprirsi al dialogo con altre sedi sia sempre produttivo.

AB: La piattaforma ArchiDiap è dunque un laboratorio editoriale ma anche uno strumento divulgativo capace di uscire dal web attraverso la creazione di eventi e libri. Gli eventi *ArchiDiAP meets* sono una preziosa occasione per avvicinare l'accademia al mondo dei critici e degli studi professionali, di fama nazionale e internazionale, come ad esempio Juan Navarro Baldeweg, Giancarlo Mazzanti, Jean-Luis Cohen, Vincenzo Latina. Pensi che questi eventi tra la scuola e il mondo esterno possano essere implementati? Perché non introdurre viaggi-studio in cui gli studenti visitano gli atelier di progettazione o le mostre di architettura praticando quella che Samonà definiva «ginnastica spirituale dell'immaginazione» (Samonà 1945, 9)?

FB: Sul tema del viaggio è doveroso segnalare l'applicazione che stiamo costruendo con Open City Roma, l'idea è quella di creare un'*app* per itinerari scientifici autoguidati all'interno della città. Per quanto riguarda i viaggi-studio, ritengo che il primo della serie possa essere l'attuale Biennale di Venezia considerando che ArchiDiAP è incluso nel programma culturale del Padiglione Italia curato da Guendalina Salimei.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1143

AB: Quale futuro ti aspetti per la piattaforma? L'Intelligenza artificiale potrebbe aiutare la crescita del portale oppure ArchiDiAP corre il rischio di essere fagocitata dai nuovi strumenti come ChatGPT? Penso alle future matricole, native digitali, che cercheranno direttamente le risposte ai problemi progettuali senza passare per un processo di rielaborazione di dati (acquisiti sempre più dal web e sicuramente meno dalle riviste e dai libri). Non c'è il rischio che gli studenti partano direttamente da un'intelligenza generativa e non dalla sedimentazione della cultura del progetto custodita e schedata scientificamente da ArchiDiAP?

OC: Non credo che la piattaforma debba mettersi in competizione con l'intelligenza artificiale del web, credo invece che debba individuare alcuni obiettivi principali di rafforzamento in relazione alla comunità accademica e agli *stakeholder* esterni. Ora stiamo lavorando ad *ArchiDiAP Plus*, un'applicazione che collabora con il nostro database per il riconoscimento delle architetture. Nel futuro credo che ArchiDiAP continuerà a svilupparsi in linea con le tendenze emergenti del settore dei beni culturali e dell'architettura digitale come quelle maturate, ad esempio, da Arthemisia. Per arricchire la fruizione dei contenuti, ArchiDiAP potrebbe evolvere verso sistemi più interattivi e personalizzati capaci di sfruttare al meglio le tecnologie dell'AI e implementare l'interfaccia sui dispositivi mobili. In conclusione, da un lato vi è la necessità di un dialogo con le nuove tecniche, dall'altro l'urgenza di collaborare con gli enti di ricerca, le università, le istituzioni culturali e i partner internazionali. Sicuramente l'internazionalizzazione della piattaforma potrebbe rafforzare il ruolo di ArchiDiAP come punto di incontro tra ricerca, didattica, cultura e società.

AB: In una recente ricerca condotta nell'ambito del dottorato dell'Università di Architettura di Parma, sui fenomeni, gli strumenti e le prospettive della trasmissibilità extra-accademica, Riccardo Rapparini riporta un sondaggio sottoposto agli studenti di architettura in cui si evince che il 71% degli intervistati utilizza i siti web e le piattaforme online come fonte per l'acquisizione di informazioni relative alla cultura del progetto architettonico[4]. Alla luce dei nuovi strumenti informatici, come ChatGPT, è possibile costruire un'alleanza con l'intelligenza artificiale per lo sviluppo della piattaforma?

FB: Il web è un universo molto più pervasivo e molto più affascinante rispetto alla dimensione cartacea di un libro o di una rivista. Il punto è quello di imparare a governare la barca all'interno di questo mare, ovvero formare un giudizio critico capace di selezionare i contenuti da rielaborare durante la stesura di un progetto architettonico. La formazione del giudizio critico spetta ai docenti che devono insegnare a *Saper vedere l'architettura*. Rispetto all'intelligenza artificiale penso che sia fondamentale trovare dei modi per stringere un'alleanza con questo nuovo strumento, o meglio con questa forma aliena di intelletto. Non saprei se nella sua veste attuale ArchiDiAP possa essere già implementata con l'AI, è una questione strettamente informatica. L'intelligenza artificiale può sicuramente essere utilizzata come strumento di apprendimento disciplinare, e cioè come filtro selettivo basato su meccanismi comparativi fondati sull'analogia o sull'imitazione, secondo una definizione di Mario Carpo. In questo senso un archivio esteso su alcuni temi molto specifici, come quello che può offrire ArchiDiAP, è senza dubbio fondamentale per individuare caratteri ricor-

renti di alcune architetture. Sicuramente ArchiDiAP si evolverà in futuro ma senza perdere il suo carattere intermedio tra la divulgazione di massa e la comunicazione scientifica, l'*incipit* della sua essenza.

Condividere e comunicare oltre la scuola

Digitando il nome di un'architettura o di un architetto su un motore di ricerca qualsiasi, accade di frequente che un utente concluda la sua indagine all'interno del portale web ArchiDiAP trovando spesso ciò che desiderava ovvero una planimetria, un dettaglio, una foto o la storia di un manufatto architettonico. Ma chi è il navigatore del web che approda su ArchiDiAP? È un individuo molteplice identificabile con le figure dello studioso (di ogni ordine e grado), della laureanda, della ricercatrice, del docente oppure della curiosa, non esperta, appassionata della disciplina. Fondata nel 2012 all'interno dell'accademia, ArchiDiAP è una piattaforma di architettura che nasce dalla condivisione collaborativa del sapere architettonico (analogamente a Wikipedia), con l'obiettivo di andare oltre l'accademia rivolgendosi trasversalmente al popolo del web. Come si legge all'interno del sito:

> ArchiDiAP coniuga i vantaggi costituiti da una vasta utenza, che diviene al tempo stesso co-autrice dei contenuti […], con il controllo […] qualitativo garantito dalla Redazione […], al fine di offrire un prodotto […] utile […] alla didattica e alla ricerca […], quanto un efficace mezzo di divulgazione a un pubblico non specializzato[5].

Libera da ogni logica di mercato, la piattaforma è uno strumento di divulgazione della cultura architettonica ma allo stesso tempo è un efficace dispositivo didattico a doppio registro: da una parte il portale si configura come un serbatoio culturale dal quale gli allievi e le allieve ricavano nozioni, mentre dall'altra è un laboratorio di ricerca partecipato del Dipartimento di Architettura e Progetto (Sapienza Università di Roma). La piattaforma si autoalimenta, infatti, attraverso la comunità accademica (dottorandi inclusi) la quale redige le schede delle opere acquisendo crediti formativi per la carriera e titoli scientifici[6].

A differenza di altre piattaforme italiane come Divisare, Archiportale e Archilovers, ArchiDiAP offre uno sguardo scientifico sulle opere architettoniche le quali sono catalogate in schede e organizzate per immagini, testo, crediti, modelli cad, sitografia e bibliografia. Tali categorie rendono accessibile la consultazione del portale a più livelli di approfondimento e il navigatore della pagina web può scegliere se osservare solo le immagini, leggere semplicemente la cronologia dell'opera oppure consultare la bibliografia per approfondire la ricerca in altri contesti. Sono proprio i riferimenti bibliografici, il tipo di catalogazione e, infine, il controllo delle schede da parte di una redazione di esperti (dottorandi, dottori di ricerca, ricercatori e professori) a rendere il portale un dispositivo scientifico per la diffusione della disciplina. Ma ArchiDiAP non appartiene solo al mondo del web, ArchiDiAP è una macchina divulgativa che estende la sua dimensione virtuale anche nell'ambiente fisico organizzando conferenze e pubblicando libri.

A tredici anni dalla creazione del portale e nel pieno di una nuova rivoluzione informatica, l'intervista con Orazio Carpenzano e Fabio Balducci (i fondatori) riflette sulla trasmissibilità virtuale della disciplina architettonica. Le considerazioni finali sul futuro di ArchiDiAP riportano al centro del dialogo il tratto fondamentale della sua natura: l'essere uno strumen-

to di comunicazione della scuola oltre la scuola. Secondo questo assunto l'intelligenza artificiale non è dunque una minaccia ma una risorsa per il portale il cui dominio intellettuale appartiene esclusivamente alla comunità scientifica.
La condivisione e l'accesso libero al sapere sono dunque i caratteri fondanti della piattaforma la quale non ha alcuna intenzione di cadere nei tratti persuasivi della grafica contemporanea del web. L'obiettivo finale di ArchiDiAP è quello di diffondere e difendere la dimensione poetica dell'architettura comunicando la sua essenza profonda attraverso contenuti ragionati oltre gli slogan e le immagini della cultura mediatica attuale. L'azione democratica di diffusione della cultura del progetto da parte di ArchiDiAP[7] è una maniera laconica di comunicare la conoscenza che, come afferma Gramsci a proposito dell'impegno dell'intellettuale nei confronti della formazione di una società, non punta su «scoperte originali, […] –ma insiste– criticamente […] –su– verità già scoperte –per– socializzarle […] e farle diventare base di azioni vitali» (Gramsci 1977, Quad. 11, 1377-1378). Nella società dello spettacolo e della distrazione, ArchiDiAP appare come un riferimento certo per la cultura del progetto, un canale web orientato a diffondere opere e temi di qualità attraverso una grafica essenziale, senza tempo, ma che ci invita a riflettere sul rapporto forma-contenuto della comunicazione attuale della disciplina.

Note

[1] Cfr. *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*, pp. 16-20.
[2] Il libro citato è *Editoriali di Architettura*.
[3] L'iniziativa *Roma 500 Architetture*, aperta a tutti gli studenti della facoltà di architettura di Sapienza Università di Roma, prevedeva l'assegnazione di 1 CFU a fronte dell'inserimento di una scheda descrittiva di un'opera tra quelle proposte nell'elenco pubblicato sul sito di ArchiDiAP.
[4] Cfr. "Parte 3 Come agisce l'Esterno oggi. Una indagine sui processi di apprendimento esterni alla scuola". In: Riccardo Rapparini, *Per una Scuola fuori dalla scuola. Fenomeni, strumenti e prospettive della trasmissibilità extra-accademica*, Dottorato di ricerca in "Ingegneria civile e Architettura" ciclo XXXVI, Università degli studi di Parma, tutor: Enrico Prandi.
[5] Si veda la sezione "Chi Siamo" all'interno del sito del portale ArchiDiAP https://archidiap.com/benvenuto-in-archidiap/
[6] Il portale è classificato con ISSN 2283-9747.
[7] Per approfondire il tema della comunicazione di ArchiDiAP si veda anche *Comunicare l'architettura nel web 2.0*, tesi di laurea di Verdiana Ciampricotti
Facoltà di Scienze politiche, Sociologia, Comunicazione - Corso di laurea in Scienze e Tecnologie della Comunicazione, Sapienza Università di Roma, relatore: Giovanni Ciofalo, a.a. 2016/2017.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1143

Bibliografia

BARILLI R. (1984) – *L'arte contemporanea: da Cézanne alle ultime tendenze*. Feltrinelli, Milano 2011.

CARPO M. (2018) – "On Cats, Dunces, and the Uncannily Human Talents of Generative AI". A+U, 654 (marzo 2025): 56-59.

CARPENZANO O. (2013) – *Idea immagine architettura. Tecniche di invenzione architettonica e composizione*, Gangemi, Roma.

CARPENZANO O. (2018) – *Qualcosa sull'architettura: figure e pensieri nella composizione*. Quodlibet, Macerata.

DEBORD G. (1967) – *La società dello spettacolo*. Roma, Stampa alternativa.

DE FUSCO R. (1967) – *Architettura come mass medium. Note per una semiologia architettonica*. Bari, Dedalo.

ECO U. (1974) – *Il costume di casa: evidenze e misteri dell'ideologia italiana negli anni sessanta*. Bompiani, Milano 2011.

ECO U. (2022) – *L'era della comunicazione*. Milano, La nave di Teseo.

GRAMSCI A. (1975) – *Quaderni dal carcere*, a cura di V. Gerratana. Torino, Einaudi 1977.

LEONI S., SPIRITO G. (a cura di) (2021) – *Recinti*. Quodlibet, Macerata.

PERNIOLA M. (2004) – *Contro la comunicazione*. Einaudi, Torino.

RECALCATI M. (2014) – *L'ora di lezione. Per un'erotica dell'insegnamento*. Torino, Einaudi.

SAMONÀ G. (1947) – "Lo studio dell'architettura". Metron, 15 (marzo): 7-15.

TAFURI M. (1968) – *Teoria e storia dell'architettura*. Bari-Roma, Laterza.

ZEVI B. (1983) – *Saper vedere l'architettura*. Einaudi, Torino.

ZEVI B. (1979) – *Editoriali di Architettura*. Einaudi, Torino.

Alessandro Brunelli, Architetto, PhD in Architettura Teorie e Progetto (DiAP - Sapienza Roma) e ricercatore presso il Dip. di Architettura dell'Università di Ferrara. Si è formato tra l'Italia e il Portogallo, è stato professore a contratto di progettazione architettonica presso l'Università di Parma e assegnista presso il Dip. di Architettura di Roma Tre. È fondatore dello studio Brunelli Ann Minciacchi.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209

Giulia Furlotti

Filmare, interrogare, trasmettere. OnArchitecture e l'archivio audiovisivo come dispositivo critico

Abstract
L'intervista a Felipe de Ferrari ricostruisce la traiettoria di *OnArchitecture*, archivio audiovisivo dedicato all'architettura contemporanea. A partire dalle prime esperienze avviate in ambito studentesco, il dialogo ripercorre oltre quindici anni di attività, mettendo in relazione la nascita del progetto con il contesto culturale cileno e con l'evoluzione della comunicazione architettonica online. La conversazione affronta inoltre i criteri di selezione dei contenuti e il ruolo dell'intervista come dispositivo critico. Ne emerge una riflessione sul valore pedagogico dell'archivio audiovisivo come strumento capace di favorire l'apprendimento, il confronto tra posizioni diverse e la trasmissione della cultura architettonica.

Parole Chiave
OnArchitecture — Video — Pedagogia

Una buona intervista è sempre, almeno in parte, una forma di esposizione reciproca. In questa occasione, la consapevolezza si è imposta con una certa ironia, trovandomi ad intervistare un architetto che ha fatto dell'intervista uno dei principali strumenti della propria ricerca. Felipe De Ferrari, architetto e professore di formazione cilena ma ora basato in Europa, è uno dei fondatori di *OnArchitecture*, "un archivio audiovisivo di architettura online" [1]. Si tratta, di fatto, di una vasta e selezionata raccolta di video dal contemporaneo, diretti e prodotti dai due autori.

Aprendo la piattaforma, l'approccio grafico ribadisce con chiarezza la centralità del prodotto video. Le informazioni e i contenuti extra sono ridotti al minimo, un video selezionato campeggia al centro dello schermo, accompagnato da una didascalia essenziale, seguito da una selezione di video indicata come "Editor's Choice". La struttura del sito resta chiara e minimale anche nelle pagine successive, e il menu rende subito evidente la suddivisione dei contenuti in due grandi categorie: interviste e video di architettura.

Le due tipologie di video sono ben identificate da precise scelte registiche, che rimangono stilisticamente coerenti in maniera rigorosa lungo tutto l'ampio catalogo. Da un lato i video delle interviste, a telecamera fissa, che ritraggono esclusivamente l'architetto, mentre l'intervistatore rimane fuori campo. Il risultato è una forma di discorso quasi autonoma, molto vicina al monologo, da cui sono eliminate persino le domande. La durata è considerevole, arrivando anche a 40 minuti di girato, supportata solo da una sorta di suddivisione in capitoli tematici dai titoli molto ampi. La qualità degli

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209

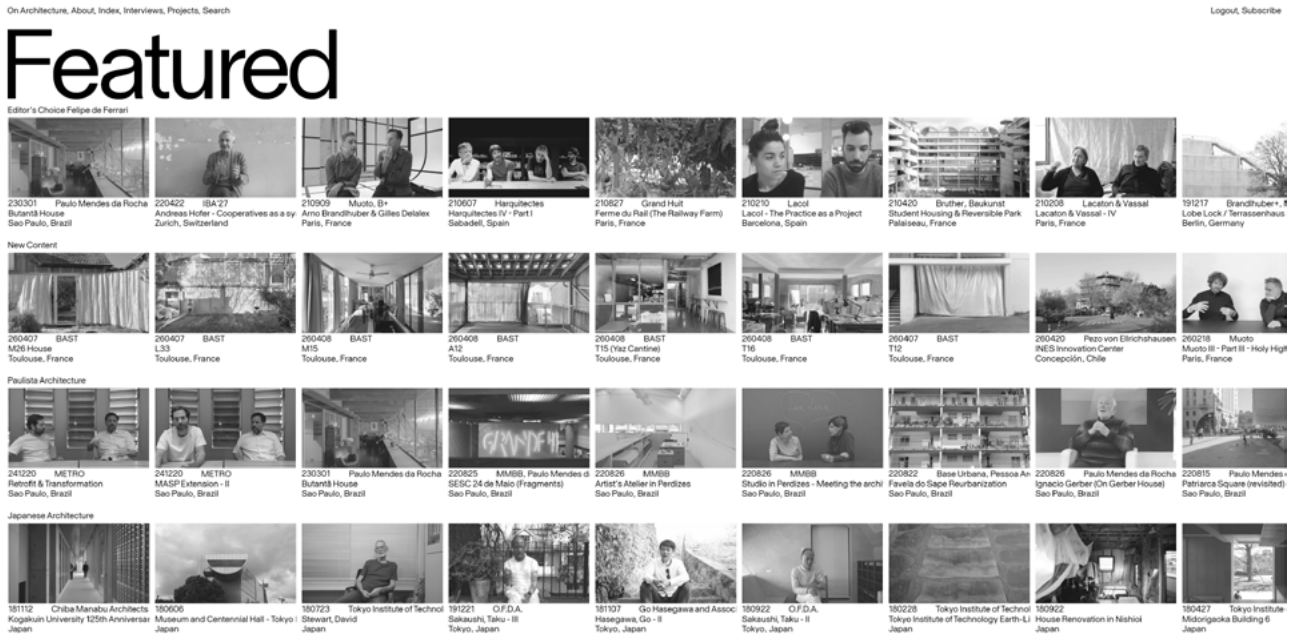


Fig. 1
Screenshot dalla schermata iniziale di OnArchitecture.

interlocutori è tale da rendere necessariamente parziale qualsiasi selezione, dal momento che tra le molte figure presenti nell'archivio compaiono Smiljan Radić, Alejandro Aravena, Paulo Mendes da Rocha, Lacaton & Vassal, Sou Fujimoto, Toyo Ito, appunto, tra gli altri.
La seconda categoria raccoglie invece i video dedicati alle opere di architettura. Anche in questo caso, la camera è fissa, ma i video sono animati dalle persone che attraversano e usano gli spazi, dalle variazioni di luce, dai movimenti ambientali. Le inquadrature appaiono attentamente costruite, spesso simmetriche, organizzate attraverso piani statici di pochi secondi che, montati in sequenza, restituiscono una lettura dell'edificio tanto sintetica quanto precisa. Si tratta in genere di video brevi sotto i cinque minuti, anche se in alcuni casi la durata può estendersi fino a quindici.
Ciò che colpisce, in entrambi i formati, è l'assenza programmatica di un apparato esplicativo tradizionale. Non c'è un commento critico che accompagni le opere, non ci sono testi di contestualizzazione, non compaiono piante o disegni all'interno delle interviste. A una prima impressione, ma sarà proprio l'intervista a mostrare come questa lettura sia parziale, la figura del curatore sembra quasi ritirarsi.

Questa intervista nasce dunque dal tentativo di concettualizzare *OnArchitecture* non tanto come un archivio di materiali audiovisivi, ma piuttosto come progetto culturale. Ripercorrendone le tappe di sviluppo, si tenterà di ricostruire il rapporto con il contesto cileno e con la cultura architettonica internazionale, la distanza rispetto ad altre piattaforme digitali, e il passaggio progressivo da un'esperienza studentesca a un archivio che è in grado di generare riflessioni critiche, rivolto anche a scuole e comunità di ricerca. Si cercherà inoltre di investigare in che modo il video possa essere considerato uno strumento pedagogico, non soltanto come supporto per comunicare l'architettura, ma come mezzo per costruire relazioni tra idee, opere e autori.

Giulia Furlotti: Vorrei aprire questa intervista nel più classico dei modi, ossia ripercorrendo le origini del progetto. I primi video oggi accessibili sulla piattaforma risalgono al 2008, una fase ancora relativamente iniziale rispetto all'attuale "era digitale", soprattutto se si considera che, in quel

momento, il video era ancora uno strumento poco consolidato nella documentazione e trasmissione online dell'architettura. In quale contesto si sviluppa *OnArchitecture*, e quali condizioni ne hanno reso possibile la nascita?

Felipe De Ferrari: Sono arrivato in Europa per la prima volta nel 2006 intenzionato a visitare il più possibile le città e con un forte interesse per l'osservazione diretta dell'architettura, in un'estensione del percorso di studio tipico degli anni universitari. Parlando con uno dei miei più cari amici, un altro architetto cileno, Sebastián Paredes, sorse l'idea di condividere l'esperienza che stavo vivendo. Giungemmo alla conclusione di tenere un blog, ma invece che sul testo si sarebbe basato sulle immagini, sul video.
Eravamo già consumatori di blog, e un forte riferimento era PLOT[2] che stava già usando lo strumento video per mostrare alcuni progetti.
Credo inoltre, in retrospettiva, che la scelta fosse radicata in una formazione fortemente segnata dalla cultura televisiva. La televisione costituiva una presenza costante nella quotidianità domestica e, pur non essendo oggetto di una riflessione particolarmente critica all'epoca, rappresentava un riferimento continuo. Durante gli anni di studio in architettura, per esempio, ricordo la televisione sempre accesa in sottofondo, contribuendo in modo implicito alla costruzione di un interesse per la cultura visiva, direi soprattutto televisiva più che cinematografica.

GF: È difficile da credere, perché le tue inquadrature sono molto cinematografiche.

FDF: Sì, perché lo abbiamo imparato. Sono cresciuto in una città cilena piuttosto ordinaria, senza particolari stimoli dal punto di vista culturale. Quando abbiamo iniziato a studiare architettura, il nostro bagaglio non includeva riferimenti come Godard o il cinema d'autore italiano; guardavamo partite di calcio e reality show, contenuti molto legati alla cultura popolare. Ma, come dicevo, eravamo già molto interessati al formato video. Abbiamo iniziato a usarlo in modo del tutto sperimentale e non professionale, essenzialmente riprese in movimento, a piedi o anche in bicicletta. Durante il viaggio in Europa visitavo anche cinque edifici al giorno, e poi iniziavamo a montare il materiale filmato. Eravamo ancora studenti, e questo aspetto si intreccia con un elemento fondamentale, ossia quello del lavoro collettivo all'interno della scuola. Quando abbiamo capito di aver effettivamente creato una piattaforma con un pubblico, abbiamo anche realizzato di aver bisogno di aiuto. Abbiamo iniziato a coinvolgere altre persone, amici e colleghi, che discutevano criticamente con noi, contribuivano al montaggio, alle traduzioni. Non si trattava di un sistema strutturato, eravamo studenti che collaboravano tra loro, senza tirocinanti o una impostazione formale, ma gli studenti più giovani si occupavano comunque delle trascrizioni, l'aspetto più tedioso [ride]. Eravamo, ovviamente, come i giovani sanno essere, molto ambiziosi. Ricordo, per esempio, che inviammo un video fin troppo celebrativo a OMA, che per noi durante gli anni della formazione era un grande punto di riferimento. E ad un certo punto ricevemmo effettivamente una risposta! Diceva che il video era sembrato molto interessante, ci chiedevano di poter utilizzare il materiale su una loro piattaforma. Eravamo in Cina in quel momento, e questo riconoscimento ci colpì molto. Da lì abbiamo iniziato a lavorare sempre più intensamente al progetto, e progressivamente abbiamo introdotto anche il formato dell'intervista.

Tutto il progetto era, in qualche modo, una reazione a piattaforme come *Plataforma Arquitectura* e *ArchDaily*, entrambe nate nello stesso contesto accademico in Cile, nella nostra università. Quando cominciammo a crescere ci invitarono perfino a collaborare con loro, ma la nostra posizione era piuttosto critica. Ci sembrava che alla loro piattaforma mancasse un vero progetto editoriale, e che fosse più che altro di un sistema di aggregazione di contenuti, privo di una chiara intenzionalità. Anche il loro discorso sulla "democratizzazione" dell'architettura ci appariva poco convincente, in quella fase. Allo stesso tempo ci apparve subito evidente che non fosse possibile competere con quel modello, si trattava di piattaforme in grado di pubblicare decine di contenuti al giorno, semplicemente raccogliendo e rilanciando materiale prodotto da studi professionali. Noi, invece, lavoravamo in modo completamente diverso, producendo direttamente i video, e questo rendeva qualsiasi confronto sul piano quantitativo del tutto impraticabile.
Abbiamo riconosciuto l'inutilità di quella direzione e abbiamo iniziato a riflettere sul nostro pubblico, e sulla possibilità di sostenere economicamente il nostro lavoro. Esisteva un'audience interessata a contenuti video sull'architettura, ed era su questa che dovevamo concentrarci. Il sito all'epoca era gratuito, e non volevamo introdurre pubblicità. Abbiamo quindi optato per un sistema a pagamento basato su abbonamenti, anche grazie al supporto di un gruppo ristretto ma significativo di sostenitori, tra cui editor, architetti della nostra scuola e professionisti che avevamo conosciuto attraverso il lavoro di documentazione, che accettarono di sottoscrivere l'accesso.
Eppure avevamo una convinzione di base, e non volevamo basare il nostro sostentamento sui singoli individui, chiedendo loro di pagare l'iscrizione. Noi stessi consumavamo tantissimo materiale trovato gratuitamente in internet, ci sembrava sbagliato chiedere ai singoli di pagare per accedere ai contenuti.

In quel momento si è verificata una coincidenza significativa: la AHO, *Oslo School of Architecture and Design in Norvegia*, ci contattò chiedendo di sottoscrivere un abbonamento al nostro archivio. Ricevemmo una mail formale che ci sorprese, anche perché la piattaforma non era ancora strutturata per gestire sottoscrizioni istituzionali. Decidemmo comunque di attivare l'accesso, chiedendo però in cambio un riscontro critico che ci aiutasse a riformulare il progetto. In quel momento si trattava ancora di un'iniziativa studentesca, non particolarmente strutturata dal punto di vista professionale. Con AHO, e poco dopo con la nostra università, la *Pontificia Universidad Católica del Cile*, impostammo una sorta di fase pilota: offrivamo accesso ai contenuti e, in cambio, ricevevamo indicazioni operative, ad esempio sulla necessità di migliorare l'indicizzazione, integrare metadati o riorganizzare i contenuti. A partire da questi suggerimenti, riprogettammo la piattaforma e realizzammo un nuovo sito, dotato di un motore di ricerca e configurato come un prodotto più adeguato alle esigenze della ricerca e delle biblioteche. In questo passaggio, l'obiettivo si spostò progressivamente dal desiderio di visibilità individuale verso la costruzione di un archivio, che implica tempi e modalità differenti, più coerenti con il contesto culturale e accademico. Questa fase iniziale si colloca intorno al 2009, e da lì il progetto ha continuato a svilupparsi. Per riassumere e darti un quadro più chiaro, l'origine del progetto risale al 2006, quando eravamo ancora studenti; tra il 2006 e il 2008 abbiamo prodotto video molto sperimentali e ancora acerbi, motivo per cui i materiali attualmente disponibili partono dal 2008 in avanti. Esistono, ad esempio, interviste precedenti,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209



Fig. 2
Fotogramma dal film "Loos Ornamental", parte della serie Architecture as Autobiography di Heinz Emigholz.

come quelle a Mark Wigley o a Bjarke Ingels, che non sono state mantenute online, ne abbiamo riconosciuto i limiti. Così come esiste un'intervista a Rafael Iglesia, un architetto argentino di grande interesse scomparso circa dieci anni fa, che fu la prima dell'intera serie, ma che oggi non è più disponibile, proprio perché appartenente a quella fase iniziale.

Questo passaggio ha segnato anche un cambiamento più ampio. Abbiamo iniziato a studiare con maggiore attenzione anche il cinema, mettendo in discussione il nostro modo di filmare, che allora era ancora legato a una registrazione in movimento e che ci appariva sempre più artificiale nel rappresentare lo spazio architettonico.
E in quel periodo abbiamo scoperto il lavoro di un documentarista tedesco, Heinz Emigholz. È stato molto importante per noi, perché Emigholz non è un architetto, è un autore video, un documentarista, ma ha realizzato una serie intitolata *Architecture as Autobiography*[3]. Ritrae edifici di architetti spesso trascurati, come Loos, Neutra, o Sullivan, sviluppando una propria grammatica del filmare, un modo molto personale di riprendere, con inquadrature spesso "spezzate", non perfettamente dritte, piuttosto strane, e per lo più fisse, con pochissimi movimenti all'interno dell'edificio.
Ne siamo stati molto influenzati e abbiamo iniziato a dirci che, in quanto architetti, volevamo imparare da questo approccio. L'ideale sarebbe stato arrivare a dare la possibilità di confrontare le singole inquadrature, creando un documento per stabilire confronti.

GF: Mi interessa particolarmente un aspetto a cui hai accennato più volte ripercorrendo le origini del progetto, ossia la differenza di approccio che sembra stare alla base di questo "dualismo" nei prodotti audiovisivi di OnArchitecture. Da un lato ci sono le interviste, che hai anticipato sono nate quasi in reazione ad un certo tipo di aggregatori di architetture online; dall'altro lato ci sono le riprese di architettura, che definirei quasi poetiche, se mi concedi il termine, ma allo stesso tempo estremamente esplicative. Come dicevi, sono davvero uno strumento di analisi, permettono di comprendere il progetto, di istituire paragoni critici, di comprenderne gli usi. Sembrano in qualche modo due strumenti complementari, da un lato la teoria architettonica, la spiegazione dell'architettura; dall'altro la sua figu-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209



Fig. 3
El Croquis, 145, Christian Kerez 2000–2009. (2009). El Croquis Editorial, copertina / El Croquis, 145, Christian Kerez 2000–2009 (2009).

razione. Anche nelle interviste in cui gli architetti spiegano direttamente un certo progetto, non compaiono immagini, non ci sono piante o disegni di architettura.
Perché una scelta così radicale?

FDF: È strettamente legata al tipo di cultura in cui ci siamo formati in quel periodo. Si potrebbe dire che fossimo, e credo siamo tuttora, molto critici, e questo progetto nasce proprio da quella postura critica. Eravamo stanchi di un certo tipo di interviste, in cui le domande ruotavano sempre attorno a formule come "qual è il ruolo dell'architetto" oppure "che cos'è l'architettura per lei".
Domande che non sono di per sé banali, al contrario, ma che venivano trattate come se lo fossero, in modo superficiale e ripetitivo. Non contribuivano a costruire un discorso, ma si limitavano a raccogliere opinioni generiche, quasi intercambiabili. Da qui è emersa l'idea di adottare un approccio diverso rispetto alla cultura architettonica e alla sua costruzione.
Noi abbiamo deciso di lavorare con il video, e attraverso il video intendevamo anche reagire a un certo modo di rappresentare l'architettura, tipico di alcune monografie o riviste che consultavamo frequentemente, ma che ci appariva in molti casi artificiale. Ricordo il commento di un professore, che disse: «È sospetto che le fotografie di un edificio vengano sempre realizzate con il clima migliore e nelle condizioni perfette».
Per noi questo era già un dato di fatto. Per esempio, ricevemmo un volume di *El Croquis* dedicata a Kerez, architettura svizzera, completamente in cemento, estremamente raffinata, senza persone nell'immagine, senza alcuna traccia di vita. In copertina si vede lo scorcio di una scala, e ci si chiede: "questa è architettura?".

Abbiamo iniziato a pensare che fosse necessario cercare gli usi reali degli edifici, visitare i luoghi e accedere a ciò che normalmente i media non mostrano. La Quinta Monroy di Elemental, nella realtà, assomiglia molto più a una favela che all'immagine controllata e idealizzata diffusa nelle pubblicazioni.
In quel periodo eravamo molto interessati all'idea di realtà, al modo in cui l'architettura invecchia nel tempo, ma soprattutto alle contraddizioni che emergono negli spazi attraverso l'uso quotidiano: gli usi impropri, le trasformazioni, le appropriazioni da parte delle persone. Per noi era fondamentale mettere in evidenza questi aspetti.

Parallelamente, non eravamo del tutto convinti del formato tradizionale dell'intervista. Credevamo piuttosto nella tradizione dell'oratoria, nel racconto di un'idea. Per questo abbiamo deciso di non costruire video pieni di immagini pensate semplicemente per animare interviste noiose con architetti. Volevamo mantenere una forma molto diretta: ciò che conta è l'argomentazione, il discorso. E non volevamo comparire noi stessi all'interno dei video, ci interessava piuttosto costruire una sorta di monologo, capace di introdurre e rendere leggibili le idee degli architetti intervistati.

E questo perché, e direi che qui sta la principale differenza rispetto a piattaforme come *ArchDaily*, fin dall'inizio sapevamo di voler progettare e di voler essere persone direttamente coinvolte nella pratica dell'architettura. Le interviste e il lavoro editoriale procedevano in parallelo a un processo di apprendimento attraverso figure che ammiravamo profondamente. Per

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209



Fig. 4
Fotogramma dal video "Quinta Monroy" di Felipe de Ferrari e Diego Grass, 2010, da On Architecture.

noi è stato un privilegio, ad esempio, poter incontrare nel 2009 Pier Vittorio Aureli, oppure Anne Lacaton e Jean-Philippe Vassal. Se non avessimo avuto questi incontri, probabilmente avremmo concluso il nostro percorso con altri riferimenti e altre idee, e saremmo diventati architetti, e persone, molto diverse.
Quelle esperienze ci hanno trasformato.
Io stesso ho interrotto per un semestre il lavoro finale di diploma per viaggiare in Europa e realizzare interviste, e questo mi ha aperto alla possibilità di scoprire nuovi modelli culturali e progettuali. Per esempio, è stato leggendo *The Project of Autonomy*[4] di Aureli che ho iniziato a interessarmi davvero alla politica. Ero già molto critico nei confronti del neoliberismo in Cile, ma non avevo mai sentito l'esigenza di approfondire o di impegnarmi direttamente, quel libro ha rappresentato un passaggio importante. Da lì ho iniziato a interessarmi al post-marxismo italiano e a determinati movimenti teorici e politici. Mi sono accorto che in Cile esisteva un'intera generazione che stava affrontando questioni analoghe, condividendo riferimenti e posizioni simili. Uno di questi era anche l'attuale presidente cileno, che all'epoca, intorno al 2012, era uno dei leader del movimento studentesco. In seguito, le sue posizioni si sono spostate verso una socialdemocrazia più moderata, ma in quella fase iniziale il contesto era molto diverso. Ci siamo avvicinati a quel movimento e abbiamo collaborato anche ad alcune campagne politiche.
In questo senso, direi che figure come Pier Vittorio Aureli e Lina Bo Bardi hanno avuto un ruolo decisivo nella formazione del mio immaginario politico. Attraverso Lina Bo Bardi, ad esempio, ho scoperto Gramsci: lei ne parlava nel contesto brasiliano, e questo mi ha portato a leggere integralmente i suoi testi.

GF: Ripercorrendo la storia del progetto, appare evidente come *OnArchitecture* sia, almeno in parte, una reazione al contesto politico e culturale cileno, ma anche un prodotto di quello stesso contesto. A questo si aggiunge il fatto che alcune delle piattaforme di architettura online oggi più note a

livello internazionale si siano formate proprio all'interno della tua università, o comunque in stretta relazione con quell'ambiente.
Pensi che questo abbia influito, dal punto di vista culturale, politico e accademico, sulla nascita e sull'evoluzione del progetto?

FDF: Certamente. Per chiarire, perché questo punto per me è rilevante, da studenti avevamo un atteggiamento piuttosto sospettoso nei confronti dei movimenti studenteschi. Eravamo arrivati a un livello di criticità tale per cui dicevamo: "scendono in strada, protestano, ma alla fine non cambia nulla". Per questo, negli ultimi anni di università, abbiamo concentrato quasi tutte le nostre energie su questo progetto. Non solo realizzavamo video, ma organizzavamo anche eventi all'interno della scuola, una forma di attività culturale, un modo per discutere e far circolare idee.
In un certo senso lavoravamo in parallelo alla rivista studentesca, che si occupava soprattutto di questioni politiche e urbane. Eravamo amici, ma il nostro interesse era leggermente diverso: volevamo parlare di architettura, ma non solo in termini formali. Volevamo ascoltare figure come Lacaton & Vassal, per esempio, e costruire un discorso attorno a quel tipo di posizioni. Allo stesso tempo, come dicevo, stavamo reagendo anche a quell'insieme di piattaforme che funzionavano soprattutto come aggregatori di contenuti. Non eravamo convinti del concetto che le sosteneva. L'idea della "democratizzazione dell'architettura", in quel contesto, ci sembrava in qualche modo ingenua, se non addirittura falsa, perché quelle piattaforme stavano di fatto generando profitti significativi a partire da quel modello.
Detto questo, bisogna considerare, ed è importante che tu lo abbia evidenziato, che il Cile è probabilmente uno dei laboratori neoliberali più estremi. Questo significa che tutto è trasformato in merce: in qualche modo, ogni aspetto della vita viene mercantilizzato. E direi che, come individui, si può fare fino a un certo punto, non è facile combattere o reagire frontalmente. Si può provare a resistere, ma il sistema è talmente pervasivo da diventare parte della cultura stessa. Per esempio, quasi ogni fine settimana andavo con la mia famiglia nei *mall*, nei centri commerciali. Era l'evento familiare. Non facevamo sport, non andavamo nei parchi: andavamo davvero nel centro dell'impero, viaggiavamo fino a Santiago per passare l'intera giornata lì, camminando e visitando negozi dentro un ambiente chiuso. Io lo odiavo, ma in qualche modo anche questo faceva parte della nostra cultura.

GF: *OnArchitecture* è un progetto dalla struttura molto contenuta: siete sostanzialmente voi due, e non esiste un vero comitato scientifico o editoriale nel senso tradizionale del termine. Hai già accennato al fatto che la selezione nasce spesso da interessi personali, da figure che vi incuriosiscono o che ammirate. E allora, quale tipo di conoscenza, o quale idea di architettura, cercate di trasmettere attraverso questa selezione?

FDF: Fino all'anno scorso, per dodici anni, siamo stati soltanto tre soci, e la terza persona era un investitore, uno psicologo. Direi che la quasi totalità dei contenuti è stato prodotto da me e Diego Grass. Ci sono alcune eccezioni, ma sono molto rare. Quindi si tratta di una struttura molto piccola: non è mai stato davvero un collettivo. All'inizio c'era un gruppo di studenti, poi il progetto si è progressivamente stabilizzato in una struttura molto ridotta.
Per quanto riguarda la selezione dei contenuti, direi che fino a quando Diego è stato socio di Plan Común[5], quindi fino al 2016, realizzavamo insieme la grande maggioranza delle interviste. Era un lavoro più impegnativo,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209

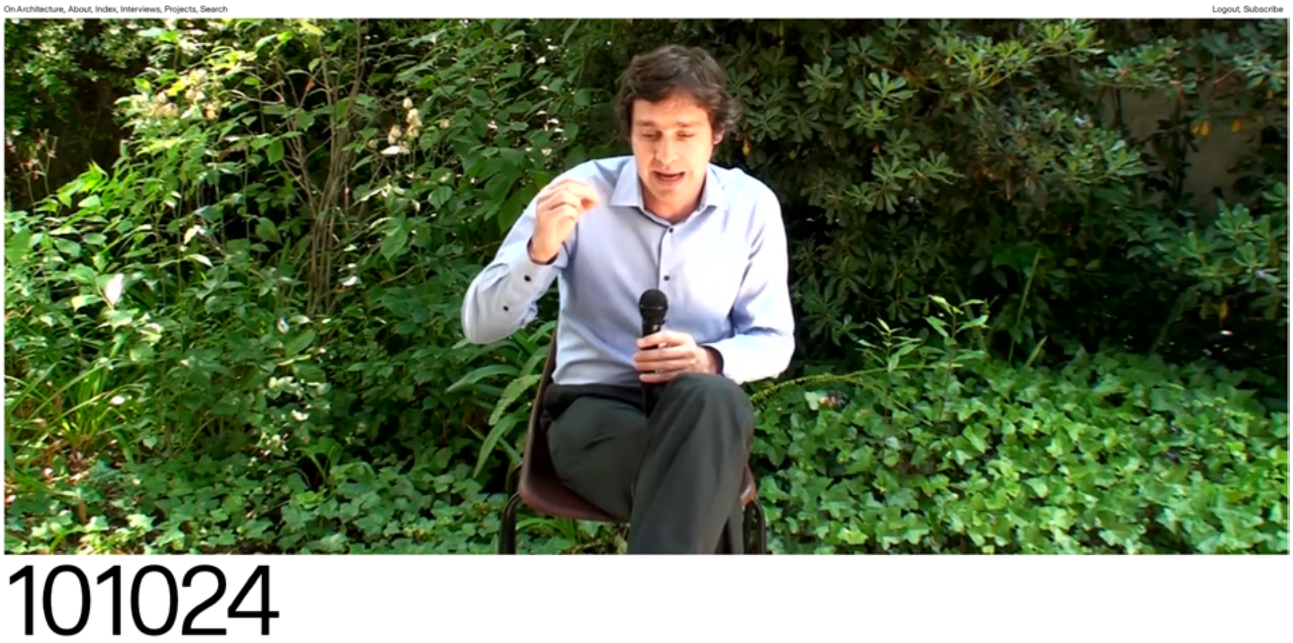


Fig. 5
Screenshot dalla piattaforma OnArchitecture durante un'intervista a Enrique Walker di Felipe de Ferrari e Diego Grass, 2011.

perché richiedeva di discuterle prima, preparare le domande, costruire un punto di vista condiviso. Quando Diego ha lasciato lo studio, abbiamo capito che il modo migliore per continuare sarebbe stato anche dividere la produzione dei contenuti. In un certo senso, non aveva più senso essere riconosciuti come un'unica entità: era più corretto far emergere due persone con interessi diversi, anche perché lui aveva lasciato lo studio proprio per seguire altre direzioni. Alla base però c'è la convinzione che l'architettura sia un campo comune di conoscenza. Questo per noi è molto importante, perché naturalmente sappiamo quale architettura ci interessa, e sappiamo anche quali cose non consideriamo buona architettura.

Inoltre, sempre relativamente alla scelta di cosa trasmettere, una cosa che abbiamo capito appena abbiamo iniziato a intervistare persone, incontrando moltissimi architetti, è che esiste questo dibattito infinito, e anche piuttosto vizioso, sul fatto che l'architettura sia politica oppure no. Lo si vede anche nelle Biennali: ce n'è una più orientata verso l'attivismo e il sociale, poi quella successiva torna alla forma, poi di nuovo il sociale, poi l'ecologia, a volte con esiti abbastanza discutibili, come sembra essere accaduto nell'ultima, e poi ancora la forma. È un dibattito senza fine, persone che vogliono parlare di democrazia, altre che non vogliono parlarne affatto e preferiscono discutere di ambiguità o di autonomia. Un dibattito interminabile e, spesso, poco produttivo.
Finché, anche grazie alla posizione espressa da Susan Sontag[6], abbiamo capito che non era necessario decidere. Non bisogna per forza scegliere tra una cosa e l'altra. Si può avere l'una e si può avere anche l'altra; poi si può provare a costruire una sintesi, o un ibrido. E l'ibrido, in fondo, è spesso più interessante, perché permette un pensiero più relazionale, capace di stabilire connessioni anche strane, per esempio tra Dogma e Raumlabor a Berlino, per citare due pratiche molto diverse. Imparare da entrambe le parti, o da molte parti differenti, è molto più interessante.
Naturalmente, questa è anche una posizione da cui noi stessi abbiamo tratto beneficio. Posso intervistare uno studioso di Cedric Price semplicemente perché mi interessa Cedric Price, e avere con lui una bella conversazione. Poi posso spostarmi altrove. Per esempio, due giorni fa ho contattato

Bernard Tschumi per parlare del Parc de la Villette, perché mi piace molto e lo attraverso ogni giorno.

Un'altra figura importante per noi, per la creazione della nostra posizione, è stata Enrique Walker, ricercatore cileno, che alcuni anni fa ha diretto il Master in History and Theory alla Columbia. È una figura molto interessante. Enrique aveva già realizzato interviste prima di noi e aveva pubblicato un libro con dodici architetti, tra cui Tadao Ando, Toyo Ito, forse anche Tschumi, non ricordo esattamente[7]. Noi lo abbiamo intervistato proprio sul tema dell'intervista: su come affrontarla, come costruirla.
È stata una conversazione molto interessante. Ci disse una cosa molto intelligente, ossia l'idea di costruire la propria capacità di azione critica attraverso le domande. Non si tratta semplicemente di mettere un microfono davanti a un architetto e dirgli: "dica qualcosa di intelligente". Noi abbiamo i nostri argomenti, abbiamo una posizione, e questa posizione in qualche modo è nascosta nel modo in cui formuliamo le domande. Alcuni architetti se ne accorgono, ne sono consapevoli, altri semplicemente parlano. Ma alcuni ti dicono: "In realtà, con questa domanda mi stai criticando". Aravena, per esempio, nell'ultima intervista del 2010, ci disse: "Ogni volta che fate una domanda ho la sensazione che vogliate darmi un calcio nelle palle". Ed era vero, era assolutamente vero.
Questo era il nostro modo di fare interviste. Certo, siamo più accomodanti con gli architetti che ci interessano di più o che stimiamo maggiormente. Ma questo aspetto, per noi, era molto importante.

GF: Dopo le tue parole mi sento molto esposta rispetto alla prossima domanda, quindi la pongo in modo diretto: vi considerate artisti o pedagoghi? Da un lato, è evidente una dimensione educativa, c'è la volontà di rendere accessibili idee, pratiche e figure che ritenete rilevanti, e di costruire uno strumento utile per capire l'architettura, per generare un dibattito comune. Dall'altro, però, il modo in cui filmate, montate, in generale costruite l'archivio sembra implicare una posizione molto personale. Anche l'uso del video stesso sembra fatto in un modo quasi controintuitivo rispetto alle potenzialità offerte dal medium per rappresentare l'architettura. Penso, ad esempio, alla lezione di Zevi e all'idea del video come strumento privilegiato per descrivere lo spazio, perché consente il movimento, la percezione situata, in prima persona. Nei video accessibili ora sulla piattaforma invece la telecamera è fissa, quello che cattura l'attenzione è piuttosto la gente che usa e attraversa l'architettura.

FDF: La risposta ufficiale è che, naturalmente, produciamo video che possono essere guardati, rivisti, discussi, e crediamo davvero che siano strumenti pedagogici molto interessanti. Sono anche un invito a scoprire altre questioni. Per le nuove generazioni, ad esempio, guardare un'intervista anche solo di tre minuti può essere un modo più immediato per avvicinarsi a un tema, e magari poi arrivare a un libro. Da questo punto di vista, sì, il video ha una funzione pedagogica, e crediamo che costruire un archivio in questo modo possa essere rilevante per le comunità accademiche. Può stimolare la curiosità degli studenti, offrire nuovi strumenti ai docenti, creare occasioni di dialogo, e così via. Questa è, diciamo, la risposta ufficiale. Dall'altra parte c'è una risposta non ufficiale: noi siamo autori. Produciamo una grammatica, un sistema per filmare i video, e la nostra soggettività è molto presente, la realtà è incorniciata dal nostro punto di vista, che è

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-72-2025/1209



Fig. 6
Candida Höfer, Stiftsbibliothek St. Gallen I, 2001. Fotografia a colori, collezione Tate (P78678).

sempre il punto di vista di un autore. Diego probabilmente è meno convinto di questo aspetto, ed è forse per questo che oggi non filma più le opere, non è ciò che lo interessa maggiormente. Lui vuole parlare con le persone, ha soprattutto questo tipo di curiosità intellettuale.

Per quanto mi riguarda, invece, ogni volta che filmo un video penso a tutti i fotografi e agli autori che mi interessano, e al modo in cui costruiscono un'immagine: da Hockney a Luigi Ghirri, Walter Niedermayr, Bas Princen, Candida Höfer. Quindi, anche se non sono un artista, riconosco di avere una posizione molto artistica rispetto a questo lavoro. Perché, nello stesso momento, è al cento per cento pedagogia, ma è anche qualcosa di totalmente personale: è la mia ricerca, che condivido con Diego.

Tutto questo ha iniziato a definire in modo abbastanza profondo il nostro modo di pensare, il nostro modo di essere come persone, come cittadini, ma anche il modo in cui conduciamo uno studio. Perché la grande maggioranza delle cose che facciamo le abbiamo imparate da altri: persone che le avevano già affrontate prima di noi e con cui abbiamo avuto il privilegio di instaurare un dialogo diretto.
In questo modo possiamo imparare, allo stesso tempo, da un approccio più concettuale, come quello di Kumar Vyas, oppure da metodologie particolarmente interessanti, come quelle di 51N4E in Belgio, o di Harquitectes, che sono architetti estremamente costruttivi, quasi *old fashioned* in questo senso, perché fanno edifici, più che ricerca o pubblicazioni. Ne parlavo con alcuni amici proprio l'altro giorno: è sorprendente, perché possiamo costruire una nostra sintesi. Conosciamo il modo in cui queste diverse figure affrontano certi temi, e possiamo imparare da ciascuna di esse, mettendo in relazione approcci molto diversi tra loro. E questa è la base della pedagogia.

GF: Se *OnArchitecture* è anche uno strumento pedagogico, quanto siete disposti a cambiare per renderlo più accessibile o più efficace da questo punto di vista?

FDF: Da un lato, stiamo facendo tutto il possibile per portare la comunità accademica dentro i video. È per questo che stiamo lavorando a una brochure, è per questo che continuiamo a filmare, che cerchiamo di costruire relazioni con le scuole di architettura e di definire alcuni progetti insieme. Dall'altra parte, però, direi anche che continuiamo a filmare come facevamo all'inizio, nel 2006: in fondo, anche per noi stessi.
Sappiamo bene che negli ultimi anni la soglia di attenzione si è abbassata. Dieci anni fa era più facile che le persone guardassero un video di trenta minuti, oggi sono in pochi ad arrivare fino alla fine. E questo si vede in modo molto chiaro dai dati che ricaviamo dalla piattaforma video: molte persone guardano i primi cinque minuti, ma pochissime arrivano alla conclusione del video, a un certo punto si fermano.
Una possibile conseguenza sarebbe produrre video più brevi, ma non credo molto in questa soluzione. Vogliamo continuare a confrontarci con questi temi, con la velocità della modernità, ma non per questo passeremo a TikTok. Per essere più popolari, invece di fare interviste su Cedric Price, che è un architetto di un'altra generazione e che oggi, direi, pochi conoscono, anche se è una figura straordinaria, potremmo fare video sull'intelligenza artificiale, su come produrre immagini migliori, o temi simili. Sono sicuro che avrebbe più successo. Ma non è questa la cultura, né la visione del mondo, che ci interessa costruire.

In realtà il tema della lunghezza era già emerso anche all'inizio della nostra esperienza, per questioni che definirei quasi logistiche. Bisogna immaginare che nei primi cinque, forse sette anni, io e Diego abbiamo realizzato circa trecento interviste. Le traducevamo noi stessi, facevamo le trascrizioni manualmente, prima che esistessero strumenti automatici. Ricordo, ad esempio, una trascrizione di trenta pagine di Yoshiharu Tsukamoto di Atelier Bow-Wow. Facevamo la revisione, poi traducevamo tutto in spagnolo e in inglese. Era un lavoro enorme, e lo facevamo costantemente, quasi come un esercizio. Certo, tutto questo richiedeva ovviamente moltissimo tempo. Ma, in fondo, non ho paura dei video lunghi. So che ci sono persone interessate a quei contenuti, e cerchiamo quindi di produrre contenuti validi, soprattutto nel caso delle interviste. Possono anche essere in francese, non mi interessa: ora vivo in Francia, e se le persone si esprimono meglio in francese, allora le facciamo in francese, l'importante è che l'intervista sia buona. Sono molto contento delle ultime persone che ho intervistato: architetti e ricercatori molto preparati, con cui è stato possibile costruire conversazioni davvero solide.

GF: Possiamo considerare *OnArchitecture,* quindi un archivio audiovisivo, come una forma di insegnamento oltre la scuola?
Mi interessa capire se, secondo te, una piattaforma video possa agire in parallelo alla formazione accademica tradizionale, quindi in maniera più libera e informale, oppure entrare direttamente nei percorsi istituzionali di insegnamento dell'architettura, come materiale di ricerca e di apprendimento.

FDF: Credo davvero nel video. Non lo intendo come un elemento solo di impatto visivo, né come qualcosa che utilizziamo semplicemente per costruire un business. Credo realmente nel video, e anche nelle piattaforme di video online, come materiali per l'apprendimento dell'architettura.
Per esempio, tengo un corso nel master della Pontificia Universidad Ca-

tólica de Chile, nato durante la pandemia, che si intitola *The Studios*. Agli studenti, una ventina, fornisco una lista di duecento, duecentocinquanta video, tutti disponibili gratuitamente sul web. Questo diventa il materiale che utilizziamo durante i due o tre mesi di lezione. Gli studenti devono guardare una conferenza, costruirne un indice accurato, produrre un riassunto con immagini tratte dal video, informazioni principali, testi e citazioni dirette. La settimana successiva presentano questo lavoro. Il mio ruolo, in quel contesto, è soprattutto quello di fornire cornici di riferimento. Se, per esempio, durante una presentazione qualcuno introduce Dogma, io intervengo cercando di dare un quadro sintetico ma chiaro, in modo che tutti possano capire di cosa si stia parlando. L'obiettivo finale è che gli studenti costruiscano un dialogo immaginario tra autori diversi, ed è un esercizio molto efficace.

Possono partire, ad esempio, dal tema degli spazi intermedi nell'abitare collettivo e costruire una conversazione fittizia tra otto o dieci architetti che magari non si sono mai incontrati. È ancora una volta l'idea dell'architettura come campo comune di conoscenza: un intreccio di idee.

Per questo credo molto nella capacità del video. Nei miei corsi, in realtà, non parlo nemmeno necessariamente di come filmare l'architettura, anche se ho già tenuto corsi specifici su questo tema, ma piuttosto di ricerca, e di come utilizzare fonti diverse per costruire una ricerca.

Anche nel mio laboratorio di progettazione in Cile, dove gli studenti lavorano a tesi e progetti, capita spesso che portino molti screenshot da video trovati su YouTube per discutere con maggiore precisione le opere che stiamo analizzando. Le immagini ufficiali, i ritratti canonici degli edifici, non sono sufficienti. In questo senso, direi che il video rappresenta una grande opportunità: nel bene e nel male, viviamo nell'epoca delle immagini.

In conclusione

L'apparente sottrazione curatoriale di *OnArchitecture* si rivela, a ben vedere, una forma molto precisa di presenza critica. L'archivio non è un deposito neutrale, ma il risultato di una pratica di selezione, interpretazione e studio. Resta allora interessante constatare come un progetto nato anche come strumento di indagine personale e di autoformazione – compiuto attraverso l'atto di scegliere i propri maestri e interrogarli direttamente, in senso letterale nel caso degli autori e in senso lato nel caso degli edifici – finisca per diventare uno strumento di reinterpretazione e trasmissione del sapere, un atto pedagogico nella sua forma più concreta.

Note

[1] Dalla sezione *About* del sito OnArchitecture. https://www.onarchitecture.com/
[2] PLOT è uno studio di architettura fondato a Copenaghen nel 2001 dagli architetti Julien De Smedt e Bjarke Ingels e chiuso nel 2006. Per approfondirne il pensiero teorico, si veda https://plot.dk/
[3] Heinz Emigholz, *Architecture as Autobiography*, serie di film, in *Photography and beyond*, 1993–
[4] Aureli, P. V. (2012). *The project of autonomy: Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press.
[5] Plan Común è lo studio di architettura fondato nel 2012 da Felipe De Ferrari e Diego Grass, a cui si è aggiunta Kim Courrèges nel 2014.
Sito web: https://www.plancomun.com
[6] Per approfondire la posizione di Susan Sontag, si veda: Sontag, S. (1966). *Against interpretation and other essays*. Farrar, Straus & Giroux.
[7] Walker, E., & Oppici, F. (1998). 1*2 entrevistas con arquitectos* (R. Pérez de Arce, Introd.). Ediciones ARQ, Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile.

Bibliografia

AURELI P. V. (2012) – *The project of autonomy: Politics and architecture within and against capitalism*. Princeton Architectural Press, New York.

BÊKA I., & LEMOINE L. (2023) – *The emotional power of space*. Bêka & Partners, Parigi.

BENJAMIN W. (1966) – L'opera *d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica: Arte e società di massa* (E. Filippini, trad.). Einaudi, Torino.

FRIEDBERG A. (2009) – *The virtual window: From Alberti to Microsoft*. MIT Press, Cambridge.

LACATON A., & VASSAL J.-P. (2011) – "L'économie, vecteur de libertés." *Constructif*, 28, 63-66.

LACATON A., & VASSAL J.-P. (2022) – *Tout ce qui nous entoure est patrimoine*. Revue d'Architecture, Parigi.

PALLASMAA J. (2007). *The architecture of image: Existential space in cinema*. Rakennustieto, Helsinki.

SONTAG S. (1966) – *Against interpretation and other essays*. Farrar, Straus & Giroux, New York.

WALKER E., & OPPICI F. (1998) – 1*2 entrevistas con arquitectos* (R. Pérez de Arce, Introd.). Ediciones ARQ, Santiago del Cile.

ZEVI B. (1979) – *Editoriali di Architettura*. Einaudi, Torino.

ZEVI B. (2018) – *Architectura in nuce*. Quodlibet, Macerata.

Giulia Furlotti, architetta, è dottoranda in Composizione architettonica e urbana presso l'Università di Parma. Si è laureata presso la Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP). I suoi attuali interessi di ricerca si collocano all'intersezione tra progetto architettonico, nuove tecnologie e media digitali, con particolare attenzione al loro ruolo pedagogico. Si è occupata di temi legati all'architettura dell'emergenza, all'equità sociale e alla gestione dei fenomeni migratori in Europa.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1180

Matthew Blunderfield

Scaffold: Recording Architecture

Abstract
Scaffold è un podcast sull'architettura intesa nel suo senso più ampio, come disciplina connessa alla letteratura, all'arte e alla vita quotidiana. Nato a Londra nel 2018, quando lavoravo ancora nella pratica architettonica, è emerso da una sensazione di porte che si chiudono: i compromessi della vita professionale, le astrazioni dell'accademia, la velocità e il rumore dei media contemporanei. Scaffold riapre quelle porte attraverso interviste lunghe e approfondite con architetti, artisti e designer, creando uno spazio per una riflessione sostenuta in un momento in cui la critica architettonica, come praticamente tutta la critica oggi, appare sempre più riduttiva, prudente e promozionale. Influenzato dai primi blog di architettura e dai programmi della radio pubblica, l'obiettivo del podcast non è la viralità, ma una conversazione lenta e attenta. Nel corso di cinque anni è diventato una risorsa per studenti, docenti e professionisti alla ricerca di nuove prospettive sul proprio campo, capaci di lasciare spazio alla curiosità e alla possibilità.

Parole Chiave
Architettura — Media — Attention

Scaffold è nato alla fine del 2018, quando lavoravo ancora come architetto a Londra. A quel punto esercitavo la professione da quattro anni, abbastanza a lungo da iniziare a cedere il mio idealismo – l'idea che l'architettura potesse immaginare e mettere in atto nuovi modi di vivere – alle realtà della pratica professionale: value engineering, coordinamento dei consulenti, vincoli urbanistici, manovre politiche. Tutte quelle cose che fanno andare avanti la macchina della costruzione e che, gradualmente, chiudono le porte alle grandi domande che mi avevano avvicinato all'architettura in primo luogo. Pensavo alle prime interviste che stavo registrando come a un cuneo con cui tenere quelle porte socchiuse ancora un po'.

Se vuoi iniziare un podcast di architettura, Londra è uno dei posti migliori in cui farlo. La città ospita un coro di voci profondamente informate e ideologicamente diverse, alimentato dalla sua eredità architettonica e dalla densità di scuole e istituzioni culturali. Scaffold è nato in modo indipendente, ma continua a esistere interamente grazie a una di quelle istituzioni in particolare – la Architecture Foundation – attraverso cui il progetto viene prodotto dal 2018.

Il formato è cambiato pochissimo da quando ho iniziato. Di solito c'è un solo ospite, in una lunga conversazione. Il panorama attorno al podcast, però, è cambiato considerevolmente. Sono rimasto un ascoltatore appassionato di podcast, ma quando ho iniziato ascoltavo programmi come *Bookworm*, *Longform* e *The Organist*, che oggi non esistono più. Erano programmi riflessivi, erranti, discendenti della radio pubblica, e trattavano la conversazione come qualcosa di serio e vitale. Amavo il loro rigore e

il loro impegno verso idee che non erano necessariamente attuali. Più di ogni altra cosa, erano intimi, pieni di suspense ed emozione in un modo che sembrava possibile solo attraverso l'evento della conversazione, dove la voce lavora in collaborazione con la mente. Oggi il mio feed di podcast si riempie di analisi delle notizie, commenti polarizzanti e programmi che promuovono modi per migliorare il mio potere d'acquisto, la forma fisica e il benessere. Invece di essere esposto a idee con cui confrontarmi, mi sento imboccato da posizioni e protocolli. Scaffold ha cercato di resistere a questa deriva, abbracciando qualcosa di più lento e più disposto a rischiare l'interpretazione, più attento a tracciare nuovi pensieri insieme agli ospiti piuttosto che a farli esibire seguendo un copione. Il mezzo stesso aiuta. In una conversazione, la maggior parte di noi non parla per essere ritagliata e condivisa; parla per entrare in relazione con la persona che ha davanti. Le idee possono restare provvisorie e svilupparsi in tempo reale. Il podcast ha più in comune con un incontro nel mondo reale che con ciò che internet è diventato; aspira ai piaceri di un lungo pranzo, invece che all'efficienza brutale del feed.

Ho studiato letteratura inglese prima di studiare architettura (la mia università non offriva architettura come laurea triennale), e per me narrativa e architettura non sono mai state molto lontane. Gli architetti, come gli scrittori, sono creature speculative, che riflettono profondamente su come vivono le persone. Il romanziere, come l'architetto, è un attento osservatore degli ambienti e dei comportamenti. In un certo senso, gli edifici non sono così diversi dai testi. Entrambi sono aperti all'interpretazione; sono espressivi e leggibili se si impara a leggerli.

Il nome del podcast porta con sé qualcosa di questo atteggiamento. Un'impalcatura è temporanea, provvisoria, qualcosa che permette a un'altra struttura di prendere forma. Il linguaggio ha lo stesso rapporto con l'architettura: costruisce cornici che ci permettono di leggere e interpretare gli edifici, e può altrettanto facilmente oscurare la cosa stessa. L'intervista è un'impalcatura in questo senso – un supporto temporaneo che, se costruito bene, permette al significato di prendere forma senza intralciarlo.

Per questo Scaffold non ha mai riguardato l'architettura in senso stretto. Invito artisti, poeti, industrial designer, architetti del paesaggio, persone il cui lavoro amplia la mia idea di ciò che l'architettura tocca e da cui viene toccata. Il podcast è un modo per trovare l'architettura oltre le cornici convenzionali di comprensione, definita meno dai confini tra essa e le altre discipline che dai suoi intrecci con esse.

Parte del motivo per cui questo mi sembrava urgente era il crescente divario tra accademia e pratica professionale. L'atmosfera nelle scuole oggi è spesso segnata dal dubbio e dall'esitazione degli studenti. Nella loro preoccupazione per i danni causati dall'architettura, hanno scelto di analizzare e criticare piuttosto che progettare e proporre. Nella pratica professionale, nel frattempo, gli architetti sono consumati dalla logistica delle specifiche e del coordinamento, con poco tempo per riflettere sul significato più profondo e sull'ambizione del loro lavoro. I poli dell'accademia e della pratica raramente si incontrano e, anzi, sembrano allontanarsi sempre di più. Scaffold cerca di abitare lo spazio tra loro, lasciando emergere le contraddizioni e mantenendo viva l'architettura come pratica culturale piuttosto

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1180



Fig. 1
Richard Wentworth, Islington, 22 September 2022.
The interview with Richard Wentworth was published as episode 70 of the Scaffold podcast.

che come sistema chiuso.
La mia sensibilità è stata plasmata tanto dalla letteratura, dai blog e dalla radio quanto dall'architettura. Da studente ero assorbito da *BLDGBLOG* di Geoff Manaugh che, nella sua ricerca di nuovi modi di vedere l'ambiente costruito, si interessava tanto ai canali di scolo, alla geologia planetaria, alla fantascienza e alle rovine quanto agli edifici veri e propri. Da lì ho scoperto J.G. Ballard, i cui romanzi rivelavano la stranezza interiore dei paesaggi quotidiani – il parco uffici, l'autostrada, il grattacielo come territorio psicologico. E leggevo *Cabinet magazine*, che mi ha introdotto alle vaste idee poliedriche di persone come D. Graham Burnett e Steven Connor, i quali mi hanno mostrato che la critica poteva essere giocosa e incantata. Raramente la scrittura accademica mi sembrava così viva.

Poi c'era *Bookworm* di Michael Silverblatt, che ascoltavo religiosamente. Silverblatt trattava l'intervista come una forma d'arte, rivelando a romanzieri e poeti pensieri che illuminavano il loro lavoro in modi nuovi e sorprendenti. Leggeva ogni libro scritto dai suoi ospiti prima di parlare con loro, e la sua attenzione era così totale che David Foster Wallace una volta gli chiese, in diretta, se volesse adottarlo. Per me, ascoltarlo era spesso un'esperienza estatica, come andare in chiesa. È un'esperienza che raramente riesco a raggiungere con le mie interviste ma a cui aspiro sempre.

Il montaggio è, bisogna dirlo, una parte cruciale del processo. Anche se punto a episodi di un'ora, spesso registro per due, a volte tre ore prima di ridurre il nastro alle parti più essenziali. Anche così, probabilmente sono ancora troppo lunghi. Tuttavia, l'esperienza dell'intervista non è diversa dal cercare oro setacciando un fiume – spesso ci sarà molto limo e sabbia sia nelle mie domande sia nelle risposte dell'ospite. Man mano che diven-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n71-2025/1180

tiamo più a nostro agio e più aperti l'uno verso l'altro, iniziano ad apparire le pagliuzze d'oro.

È difficile prevedere come questo si traduca nella pratica, ed è proprio questo il punto. Quando ho intervistato l'architetto Jamie Fobert, abbiamo parlato delle sue facciate garbate, persino stoiche, e delle complessità interiori che nascondevano, prima che iniziasse a riflettere sulla doppia vita che conduceva come architetto gay negli anni Ottanta e sulla profonda esperienza estetica vissuta da bambino andando in chiesa. Gli aneddoti non si risolvevano in una lettura univoca del suo lavoro. Insieme, però, lo rendevano nuovamente leggibile. Intervistando Richard Wentworth, abbiamo registrato durante una passeggiata per Islington, dove ogni tanto si fermava a scattare fotografie per il suo progetto in corso *Making Do and Getting By*. Mentre percorrevamo un canale, una strada, un complesso residenziale, fotografava soluzioni improvvisate e adattamenti nel paesaggio. Ogni immagine che realizzava e ogni dettaglio che notava producevano una catena di associazioni che altrimenti non sarebbe emersa. Mi stava mostrando il suo processo di pensiero in un modo che raramente viene rivelato. E incontrando più recentemente l'architetto Tony Fretton, l'ho trovato a cucinare il pranzo mentre parlavamo, con le sue digressioni che seguivano il ritmo del mescolare e assaggiare. A un certo punto mi offrii di controllare i fornelli per lui, con una preoccupazione implicita per la sua età. L'insistenza nella sua voce sul fatto che dovesse farlo da solo portava con sé una lieve traccia di frustrazione, una piccola negazione dei limiti imposti da un corpo che invecchia.

L'architettura è un terreno fertile per questo tipo di attenzione. Se il linguaggio è la moneta dello scrittore – ed è anche per questo che gli scrittori spesso concedono le interviste migliori – per l'architetto il significato resiste alle parole. L'espressione più onesta di un edificio è la sua presenza materiale; ogni descrizione è già una traduzione. L'audio è, a suo modo, sorprendentemente spaziale. Privato delle immagini, il discorso deve lavorare di più – identificando ciò che è essenziale in una scena, che a sua volta porta con sé segni sonori come gli uccelli lungo un canale, il sibilo di un fornello a gas o i piccoli rumori di uno studio. L'intervista non può sostituire l'edificio, ma ci permette di intravedere le vite che lo hanno plasmato.

Matthew Blunderfield è un editor architettonico e produttore culturale con un background nella pratica architettonica. Il suo lavoro si concentra su come l'architettura contemporanea venga discussa, documentata e compresa pubblicamente, attraverso conversazioni, ricerca e programmi pubblici. È il creatore e conduttore di Scaffold, il podcast di punta della Architecture Foundation, e dirige uno studio post-laurea di architettura al Royal College of Art.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

Luigiemanuele Amabile, Marianna Ascolese, Alberto Calderoni

1080x1350. Pedagogia per il progetto di architettura e social media

Abstract
Instagram è oggi uno dei principali dispositivi attraverso cui si costruiscono e si trasmettono immaginari progettuali. Nell'insegnamento del progetto di architettura, l'immagine diventa strumento didattico e di curatela: gli archivi visuali digitali alimentano un'estetica condivisa, influenzano la rappresentazione e l'autopromozione e orientano metodologie e linguaggi. Tuttavia, la logica dello scroll – rapida, sintetica e frammentata – rischia di sostituire la riflessione teorica con la riconoscibilità visiva. In questi termini, più che un contenitore, Instagram è oggi un agente attivo nel processo di formazione progettuale. Questo contributo propone una riflessione su alcune modalità contemporanee di trasmissione del progetto di architettura, con particolare attenzione al ruolo di Instagram nella costruzione di approcci didattici e all'impatto che tale strumento genera sulle giovani generazioni di architetti nell'avvicinamento al progetto.

Parole Chiave
Pedagogia dell'architettura — Laboratorio di progettazione — Social media

Da Deep a Doom

Il *deep scrolling* è un approccio al web design in cui nuovi contenuti vengono aggiunti dinamicamente in coda alla pagina man mano che l'utente scorre verso il basso. Esso definisce una modalità di costruzione dei *contents* dei social media tale da condurre l'osservatore verso nuovi materiali visuali, virtualmente infiniti: il movimento del pollice verso l'alto che guida verso vaste distese di contenuti eterogenei, sempre più *profondi* e sempre più *aderenti* al portato emotivo che l'utente in quel momento sperimenta attraverso la *piattaforma*. Esito di algoritmi "addomesticati" in base a raccolte dati sempre più precise, vengono esperite come *una pioggia di immagini* difficilmente evitabile e che, anzi, si sta tentando di assorbire e gestire a vantaggio della professione dell'architetto. 1080x1350 px: il nuovo standard ormai condiviso entro cui incasellare intenzioni ed espressioni del progetto di architettura. Proliferano così pagine web che propongono antologie di profili Instagram da "seguire" dedicate a studenti di architettura dove potersi immergere in quelle che appaiono come tendenze contemporanee[1], insieme a guide dedicate a strategie di auto-promozione[2], per la cura dell'identità visiva e *networking* professionale. In questo senso, Instagram si configura non soltanto come piattaforma con cui acquisire visibilità e *fare affari*, ma come autentico laboratorio dove si sperimenta un processo di apprendimento basato sull'imitazione e la reiterazione comunicativa di contenuti; alla lunga, tale sistema di *feedback* – più like, più conferme della buona riuscita dell'atto comunicativo – determina orientamenti *di stile* e tendenze comportamentali all'interno di una estesa comunità disciplinare: «Le interazioni degli utenti con degli architetti su Instagram suggeriscono che la loro maggiore preoccupazione è quella di

coltivare un pubblico, più che di produrre immagini» (Denny 2018).
Instagram è uno dei social network più utilizzati e, nei fatti, quello oggi più noto in Europa. Lanciato nel 2010, ha rapidamente guadagnato popolarità raggiungendo 1 milione di utenti registrati in due mesi, 10 milioni in un anno e 1 miliardo nel giugno 2018. In media, la fascia di persone tra i 18 e i 24 anni (età che interessa la maggioranza degli *undergraduate* e parte dei *graduate students*) negli Stati Uniti utilizza Instagram 53 minuti al giorno[3]. In Italia, il tempo medio che gli adulti trascorrono su questa piattaforma è di circa 30 minuti al giorno[4], ma i dati sono in continua crescita. La sua pervasività in una vasta gamma di contesti pone i suoi detrattori, ovvero coloro che sminuendo la sua portata ed efficacia sulla realtà stessa, lo circoscrivono a mero *tool* di distrazione dalla realtà autentica, in una posizione anacronistica. In un contesto in cui l'obiettivo sembra essere, al contrario, la costruzione di figure capaci di affermarsi nel mercato culturale e professionale anche (o principalmente) attraverso l'acquisizione – o l'acclamazione – di schiere di follower "autentici", ha davvero ancora senso opporsi a tale trasformazione? Il rifiuto aprioristico di questa dimensione potrebbe risultare come una posizione pericolosamente fuori tempo massimo, specialmente in un'epoca in cui la visibilità online risulta essere una condizione preliminare per l'accesso a un riconoscimento autoriale che il progressivo frazionarsi del ruolo dell'architetto in una serie di specialismi – o all'opposto nell'iperproduzione e onnipresenza delle figure multi-tratto (Canty, May, Koreitem 2023) – architetti-docenti-curatori-artisti-editori… – ha reso un'ambizione accessibile a pochi. «Le piattaforme social come Instagram riconfigurano le modalità di circolazione delle informazioni. Questi atti di condivisione promuovono la diffusione di conoscenze, ma al contempo rafforzano determinate individualità in relazione al riconoscimento di una autorialità. Per l'architetto, la produzione autoriale su Instagram è infatti, prima di tutto, una funzione della costruzione di un pubblico (e, in modo reciproco, il pubblico è prodotto come effetto della condivisione delle informazioni) (Denny 2018).
Allo stesso tempo, l'ansia derivante dalla novità, può trasformare un innocuo passatempo in un fenomeno noto come *doomscrolling*, una forma di ipocondria digitale: «[gli ipocondriaci] mediatici sono ossessionati proprio dalle novità deprimenti che riescono a scovare costantemente, soprattutto attraverso il web e i mass media digitali»[5]. È difficile non osservare come tale deriva abbia conseguenze anche nel campo dell'architettura. In tale contesto, l'eccesso di informazioni e la *FOMO*[6] – Fear of Missing Out – cui sono sottoposti gli studenti conducono all'esclusione di coloro che non riescono a tenere il passo con il continuo flusso di contenuti online, generando una frattura tra chi partecipa attivamente al rumoroso *chiacchiericcio* (Puente 2024) intorno a cui si auto-alimenta il mondo dell'architettura *à la page* e chi ne rimane ai margini. Chi non sta al passo, è fuori. La questione, secondo Paolo Landi, è che tutti i social media e cioè «Instagram, Facebook e Twitter non hanno portato alcun cambiamento significativo nelle nostre vite, mentre – ma di questo è più difficile accorgersi – manipolano subliminalmente la nostra antropologia e la nostra cultura, spingendoci nel bene e nel male a semplificarle» (Landi 2019). Per Landi, il problema più profondo è l'impatto culturale e antropologico dei social media nel loro insieme. Instagram, infatti, non genera nulla di realmente nuovo. Piuttosto, amplifica e sfrutta tendenze e comportamenti umani già esistenti, spesso di natura negativa – come la competizione sociale, la ricerca di approvazione, la tendenza alla ostentazione – derive a cui il

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

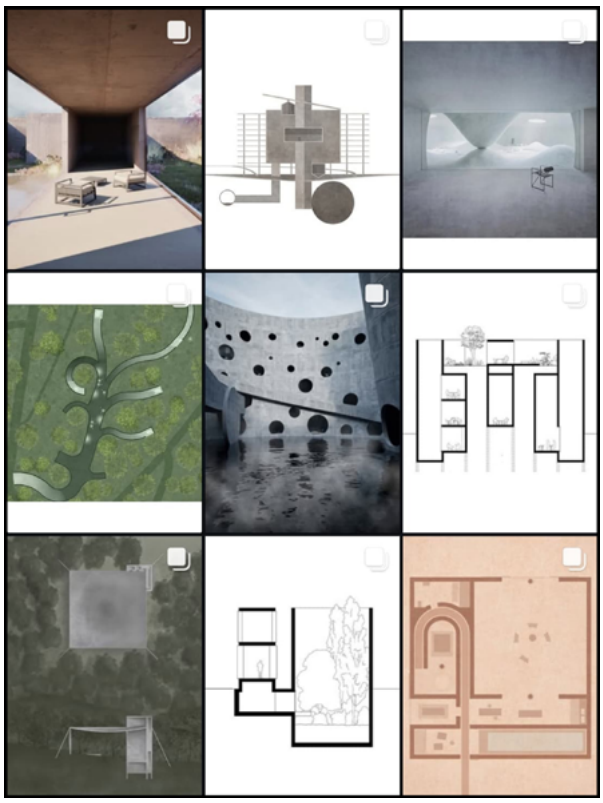


Fig. 1
Fig. 1 Olgiati_and_ideas. Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier primo anno Olgiati, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

contesto dell'insegnamento dell'architettura non è indenne. Tali attitudini negative vengono rese non solo più visibili, ma anche più accettate e persino incoraggiate. In tal modo, la piattaforma non fa che cristallizzare e normalizzare dinamiche che, in un contesto alternativo, verrebbero considerate superficiali o moralmente discutibili.

Specchio e riflesso

Studi di architettura pubblicizzano e diffondono il loro lavoro attraverso *post*, *stories* e *reels* che promuovono e documentano, oltre ai tradizionali contenuti di progetto, la costellazione di attività, riferimenti e immaginari che quelle stesse immagini evocano. Ciò è vero anche per i *design studio* e laboratori di progettazione per i quali Instagram rappresenta una tra le principali modalità di diffusione delle attività in ambito accademico – conferenze, lezioni, output degli studenti – sia per raggiungere il più ampio pubblico possibile (di studenti e non) che per costruire una identità visiva immediatamente riconoscibile.
Instagram genera un processo imitativo, ovvero definisce modalità di trasferimento di informazioni tali da conformare un processo educativo. Le pagine con più follower *fanno scuola*: indirizzano una cultura visuale *prêt-à-porter* che nasce e muore nel giro di un semestre accademico. Tradotto in termini operativi, inducono chi osserva a imitare la coerenza grafica e il lessico specifico di determinati modi di *postare*: foto con sfondo nero, o tagliate al vivo? Testi sovraimpressi, o incasellati? «Postare architettura su Instagram non è lo stesso che fotografarla: questa operazione è caratterizzata non solo da un'estetica propria e da modalità visuali ormai omologate su scala globale, ma anche dall'urgenza e dalla necessità che l'immagine funzioni al di là dell'azione artistica, all'interno di un'economia di like, di autopromozione e di valuta sociale» (Jennings 2019).
Tale attività, nel tempo, ha portato alla definizione di archivi immateriali (ma decisamente concreti, in quanto espressioni in digitale di locandine,

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

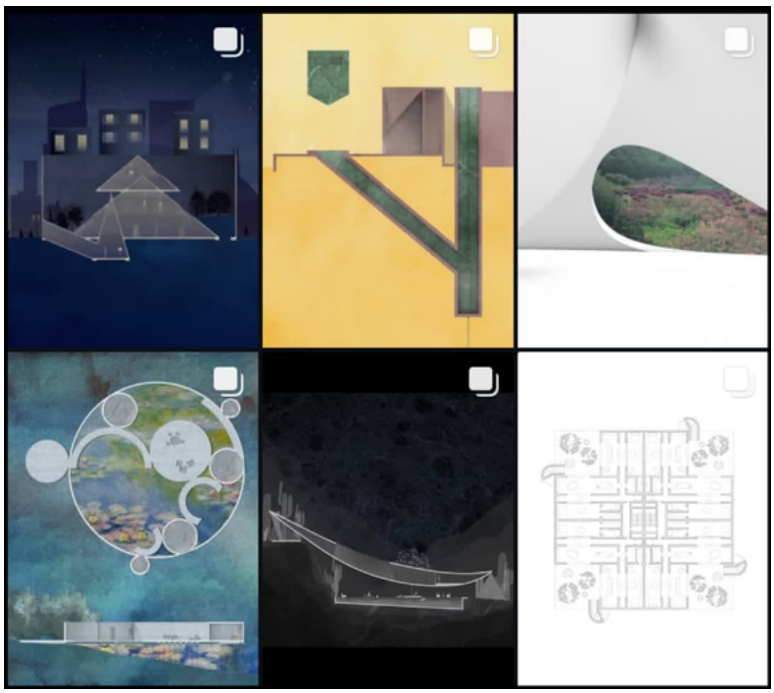


Fig. 2
Olgiati_and_ideas. Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier primo anno Olgiati, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

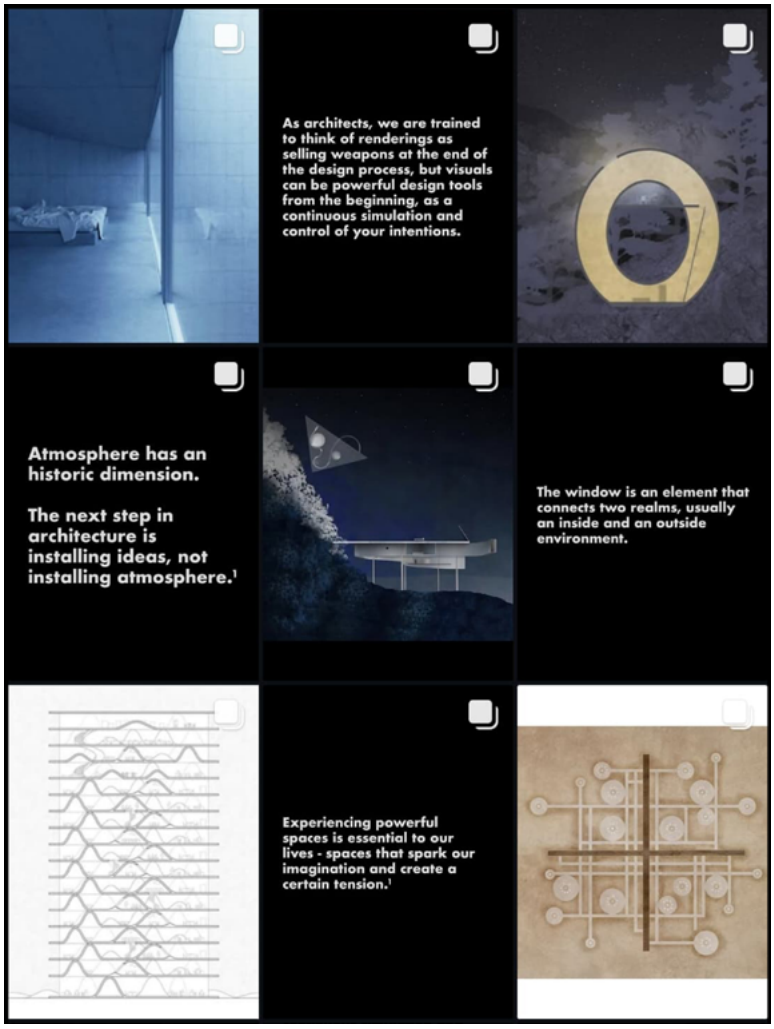


Fig. 3
Olgiati_and_ideas. Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier primo anno Olgiati, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

modelli, disegni, documenti di viaggi, brevi testi) a uso e – soprattutto – consumo degli studenti d'architettura a scala globale. Riferimenti *stilistici*, di fatto, a cui molti altri nel tempo si sono riferiti, influenzando modalità della rappresentazione e della auto-promozione di ciò che accade dentro e fuori l'accademia. Questo approccio, se da un lato rischia di banalizzare eccessivamente alcuni momenti fondamentali del processo progettuale come la raccolta di riferimenti e la rappresentazione, riducendoli a una sequenza di immagini accattivanti e di facile consumo, rapidamente fruibili e costrette nelle dimensioni dello schermo palmare, dall'altro obbliga a una riflessione critica sulla capacità di sintesi di materiali visuali: alcuni architetti e docenti hanno avviato un processo di selezione delle immagini su Instagram, trasformandolo in un esercizio di curatela didattica.
Non è un caso che tra i profili più apprezzati vi siano quelli di architetti e docenti svizzeri o che lavorano nelle scuole di architettura svizzere, da decenni ormai ai primi posti nelle classifiche dei ranking internazionali.
Si guardi al caso di Valerio Olgiati (Olgiati_and_ideas) 40.000 follower e di Jonathan Sergison (Studio Sergison) – altro docente dell'Accademia di Architettura di Mendrisio – (46.000 follower), che hanno fatto dell'utilizzo degli scroll di Instagram un vero e proprio manifesto.
Due esempi che esplicitano diverse modalità tanto di trasmettere il progetto quanto di insegnare progettazione e che delineano con chiarezza delle tendenze educative che si rintracciano in numerosi atelier di progettazione.

Un tavolo di idee

Grandi disegni colorati caratterizzati da texture materiche e *nuance* dello stesso tono si alternano a pagine bianche o nere. Su queste un unico disegno o poche frasi che, quasi come dogmi, compongono la griglia di uno dei profili più noti tra i docenti di Architettura.
"Olgiati_and_ideas" usa l'immagine in una forma archetipica quasi a evocare un pensiero primitivo, che rintraccia nei miti e nei riti una possibile declinazione. Il linguaggio architettonico si radica in un preciso modo di stare al mondo trovando le proprie ragioni nella verticalità, orizzontalità, centralità, individualità e collettività. Ciascuna condizione è espressa da un gesto dove «Le forme architettoniche sono un linguaggio confinato all'unione di alcuni ideogrammi con una ramificazione immensa» (Stokes 2014, p. 75).
Queste immagini sembrano esercitare in maniera indissolubile un segno nell'osservatore e nello studente, condizionandone la propria esperienza senza nessuna riflessione consapevole (Pallasmaa 2014, p. 163). Un'immagine facilmente ripetuta travisando, in molti casi, la semplicità del gesto con una semplificazione compositiva che sottolinea l'incapacità di cogliere un insegnamento più profondo e radicato che difficilmente può essere trasmesso dalla sintesi di una griglia Instagram. Questo tipo di processo riduce quella «tendenza delle immagini di far nascere un certo tipo di emozioni, reazioni e associazioni» (Pallasmaa 2014, p. 163).
Valerio Olgiati ha da sempre attribuito una grande importanza alla costruzione delle immagini come strumento per innescare un diverso modo di *pensare* e *fare* architettura con evidenti ricadute anche sull'insegnamento. Le sequenze propongono uno specifico modo di narrare le idee di architettura attraverso figure, astratte e metafisiche, allontanandosi dai ragionamenti sulla forma delle diverse architetture che compongono il grande tavolo di "Olgiati_and_ideas". Disegni quasi onirici che evocano un susseguirsi di sensazioni, atmosfere e percezioni – la terra, lo spa-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

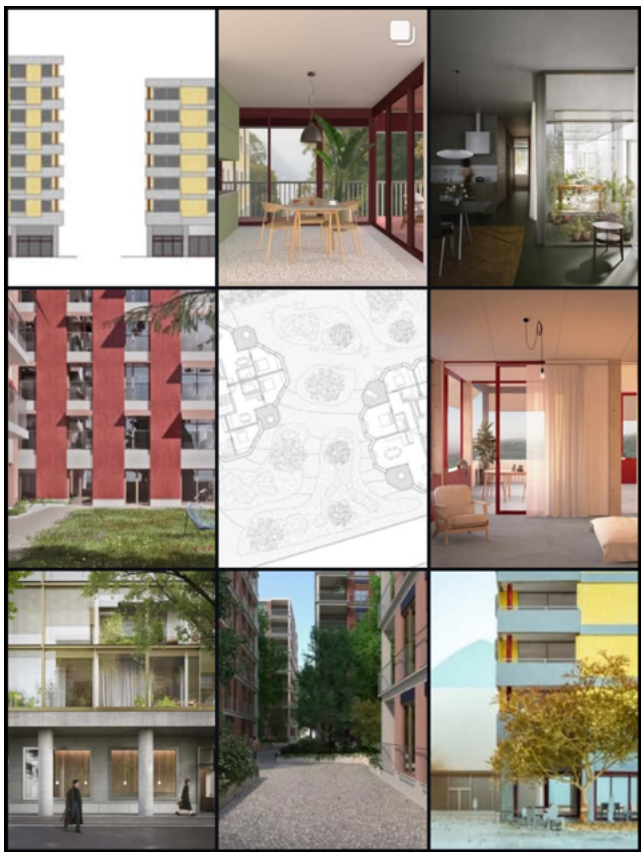




Fig. 4
Studio Sergison, Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier Sergison, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

Fig. 5
Studio Sergison, Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier Sergison, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

zio, la profondità, il suolo, gli abissi – piuttosto che descrivere materia e struttura. A questi disegni fatti di texture pastellate si affiancano modelli, rigorosamente bianchi, fotografati su fondo nero, o disegni con campiture nere a linee bianche che accentuano l'astrazione e la forza evocativa degli spazi rappresentati. Ne emerge un grande *tavolo di idee* fatto di sequenze di spazi disegnati, un universo visivo in cui l'architettura sembra essere spinta oltre la realtà, quale radicale riflessione sulla possibilità di immaginare lo spazio.

Vite domestiche

La sequenza di architetture, disegni e modelli diviene il pretesto per narrare un preciso modo di fare didattica, ma prima ancora di osservare il mondo. "Studio Sergison" sottolinea una volontà quasi ossessiva di leggere l'architettura, di riconoscere nei maestri della seconda metà del Novecento riferimenti da studiare, leggere, interpretare e tradurre in nuove forme.
"Studio Sergison" ribalta la forza di astrazione evocata nelle immagini proposte da Valerio Olgiati per radicarsi nella realtà, un'accurata immersione nel tessuto urbano in cui si rintracciano con cura e attenzione quelle condizioni capaci di definire vere e proprie architetture di città. Le immagini si alternano tra fotografie di opere studiate, immagini di modelli, disegni, tutte capaci di evocare una densa matericità dell'oggetto, prima osservato e poi progettato, che tentano di raggiungere quella "vividezza" del mondo materiale che può essere colta solo «imitando la sua "persistenza", e cosa fondamentale, la qualità dell'"essere dato"» (Scarry 2001, p. 30). Un modo di fare architettura che si fa per superfici, strati, materiali, tessiture che ricalcano il dettaglio, il particolare al fine di definire – dall'interno verso l'esterno (e viceversa) – delle stanze urbane in cui è sempre evidente un profondo legame con il contesto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

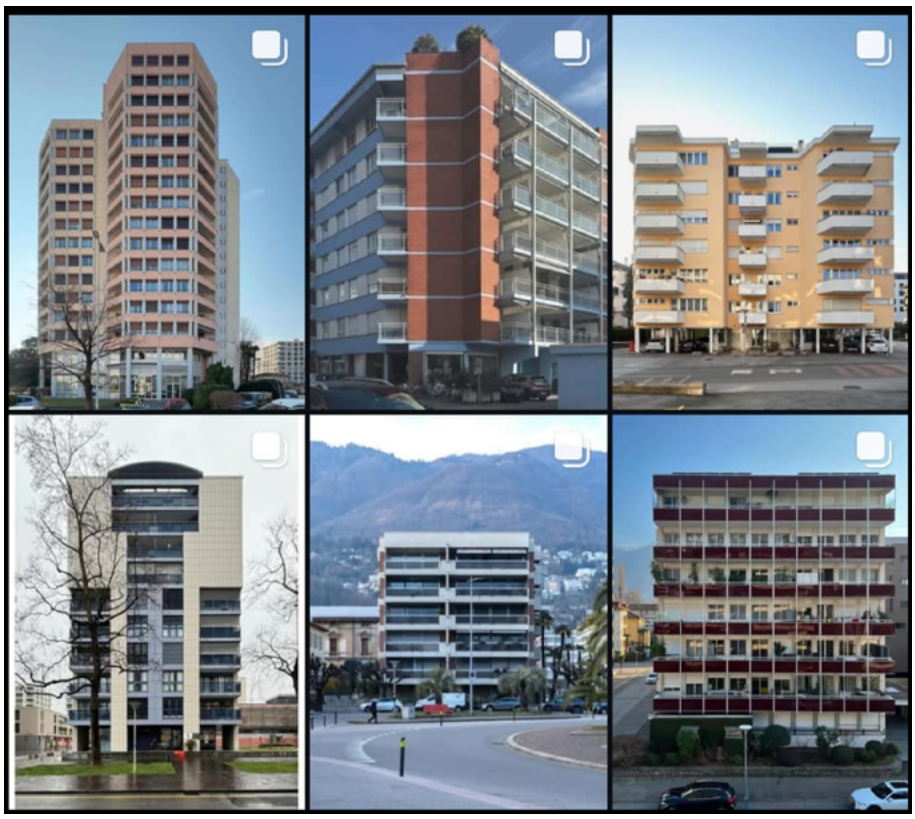


Fig. 6
Studio Sergison, Screenshot dei contenuti della pagina Instagram, giugno 2025. © Atelier Sergison, Accademia di Architettura di Mendrisio, Università della Svizzera Italiana.

Questo modo di trasmettere il progetto diviene *reference* soprattutto di docenti che strutturano un programma didattico che si radica sulla conoscenza della storia e sulla capacità di tradurla e trasformarla in maniera incessante, continuando, con un nuovo innesto, ancora un pezzo di città.
Gli edifici di case analizzati nei diversi *studio trip* costruiscono una vera e propria guida didattica condivisa e a servizio di tutti gli studenti, capace di proporre nuovi interessi e suggestioni.
La ricerca accurata del dettaglio che si rintraccia nei disegni, fatti di linee e retini capaci di dettagliare i diversi spazi delle case, si riflette nei modelli: alcuni descrivono l'innesto nel tessuto urbano, altri diventano veri e propri strumenti per la costruzione di immagini, con una serie di dettagli iperrealistici, e prodotti per generare fotografie di spazi. Cartoncini, colori, texture e oggetti affastellano gli spazi di disegni e modelli dei progetti degli studenti suggerendo una possibile *vita* al loro interno, possibili abitanti pronti ad animare quegli spazi. Una tradizione anglosassone che pone al centro della ricerca tanto la conoscenza e l'indagine delle città – Basilea, Berlino, Londra, Napoli, Zurigo, tra le varie – quanto sugli elementi dell'architettura – facciate, stanze, soglie.
Le sequenze di esercizi che vengono proposti nella pagina di "Studio Sergison" orientano una metodologia del fare didattica in un laboratorio di progettazione che si esplicita nella costruzione di programmi e output basati sull'osservazione, traduzione e interpretazione.

A cosa servono le immagini?

Nell'osservare queste pagine Instagram emerge una immediata tensione tra l'intenzione "curatoriale" e la piattaforma che le ospita, dove le immagini evocative e le sequenze dei post affrontano il feed algoritmico dell'app che trasforma anche la più radicale idea di contenuto per lo scroll. Se come afferma Nicola Zamperini (2018) le piattaforme sono «meta-nazioni digitali senza territorio fisico con cittadini, regole, territori, vessilli, interes-

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174



Fig. 7
Studio Sergison, Accademia di Architettura di Mendrisio, UniversitÀ della Svizzera Italiana, Spring Semester 2015 Milan Facades, pp. 4-5. © Atelier Sergison, Accademia di Architettura di Mendrisio, Universita della Svizzera Italiana.

si nazionali e dunque anche commerciali», in queste pagine dedicate ai contenuti didattici, si trasformano in una sorta di micromondi visuali fatti di regole e utenti ben precisi che osservano e guardano per poi meticolosamente riprodurre. Al *verdor terrible* (Labatut 2021) – l'ottundimento cognitivo prodotto dall'uso passivo dei social – descritto da Benjamin Labatut si contrappone una paradossale *iperattenzione* selettiva che molti studenti riversano su questi profili. Questo atteggiamento si inscrive in una logica riconducibile a un *potere disciplinare* (Foucault, [1975] 2014) che agisce dall'interno dei singoli e dal quale risulta sempre più difficile sottrarsi. Una dinamica che si fonda sull'idea che il processo di *accelerazione* – dei materiali, dei tempi e degli spazi – che caratterizza il nostro presente sia connesso a una forma di *alienazione* del pensiero (Rosa, 2021). Questa si traduce in un indebolimento del processo di riconoscimento, continuamente stimolato da un lato dalle impressioni che perdurano e dall'altro da un flusso di immagini cangianti che si accumulano e si *impongono all'attenzione* (Simmel, 1903). «Solitamente l'immagine viene concepita in termini di rappresentazione puramente visiva e stabile, ma la qualità caratteristica dei sensi è la loro tendenza a mescolare e integrare; un'immagine visiva si accompagna sempre a ripercussioni connotate da esperienze in altre modalità sensoriali. Esistono inoltre immagini nei reami di tutti i sensi. L'immagine visiva stessa è una fusione costruita di percetti frammentati e discontinui» (Pallasmaa 2014, p. 63).

Le immagini accurate, l'attenta e coerente sequenza di fotografie creano una sorta di automatica autorevolezza delle immagini che vengono ossessivamente osservate fino a essere studiate, replicate e interiorizzate. Gli studenti guardano, salvano e ripetono per iniziare a costruire un proprio modo di rappresentare il progetto.

DOI: 10.12838/fam/issn2039-0491/n72-2025/1174

I profili Instagram divengono il luogo della *buona immagine*, dell'estetica della riproduzione normalizzando e uniformando filoni del fare e dell'insegnare il progetto di architettura. Questo processo mimetico che spinge verso una riproducibilità visiva mette a rischio il processo sperimentale sotteso al fare e al trasmettere il progetto di architettura. Gli strumenti che *servono* al progetto rischiano di diventare *post* riducendo lo spazio critico e l'esplorazione progettuale.
Instagram, in definitiva, non è solo un contenitore di immagini, ma un agente attivo nella ridefinizione di una parte dell'insegnamento e dell'apprendimento progettuale: quella di definire e di attingere a un immaginario di riferimenti che supportino l'immaginazione. Questi archivi digitali – lontani dall'ingenuità curiosa che ha caratterizzato l'avvento dei social media – sono diventati tanto quanto i media tradizionali politicamente orientati e influenti, plasmati da dinamiche di *like*, *share* e commenti, per i quali solo ciò che è intercettato dai lunghi scrolling esiste e acquisisce valore.
La didattica del progetto, condotta da professori architetti, specialmente da coloro i quali sono anche impegnati nella pratica professionale, ha storicamente prodotto risultati che eccedevano i confini della scuola per divenire materia viva della disciplina e della sua riflessione teorica. I materiali generati nei laboratori di progettazione hanno spesso costituito il serbatoio da cui sono state distillate pubblicazioni, mostre, scritti. La disseminazione di questi esiti – attraverso libri, riviste, cataloghi, convegni – non era un fatto secondario, bensì parte integrante della costruzione di un posizionamento disciplinare. L'architetto-professore non si limitava a "mostrare" risultati: attraverso il filtro della selezione, della narrazione, della riflessione critica, egli definiva una visione del progetto, una postura culturale.
L'avvento dei social network ha profondamente modificato questo scenario, introducendo una frizione sensibile tra le modalità di produzione e fruizione dell'immagine di architettura nel tempo passato e quelle contemporanee. Il nodo della questione è, in modo evidente, il tempo. Un tempo che era dilatato, pluristratificato, complesso: tempo della maturazione delle idee, della redazione critica, della curatela editoriale, della lettura attenta. Oggi, invece, la temporalità della comunicazione, specialmente quella derivante da attività didattiche, è compressa, frammentata, accelerata.
Nell'ecosistema digitale dei social network l'immagine ha assunto una centralità inedita. La sua produzione deve rispondere a criteri di immediatezza, sintesi e impatto emotivo. La forza comunicativa dell'immagine non è più potenziata o arricchita da un apparato discorsivo, ma tende piuttosto a sostituirlo. La narrazione testuale e l'approfondimento teorico cedono il passo alla logica dell'istantaneità visiva: la qualità di un progetto, o almeno la sua riconoscibilità, si misura sempre più nella sua capacità di essere "emblema" memorabile in pochi secondi di scroll. Così, ciò che un tempo era il prodotto di un'elaborazione collettiva e paziente, diventa oggi un oggetto di consumo rapido, effimero, spesso privo di contesto.
Questa trasformazione non riguarda solo la forma della comunicazione, ma incide in modo più profondo sulla natura stessa della teoria architettonica e del suo insegnamento. Se la teoria, in particolare quella implicita nelle pratiche didattiche, è costruzione progressiva, articolazione critica, sperimentazione concettuale, allora l'immediatezza iconica rischia di svuotarla, riducendola a stile o a segno riconoscibile. L'immagine, da vettore di un pensiero, diviene spesso fine a sé stessa.

È necessario interrogarsi su quale spazio rimanga, oggi, per la riflessione teorica nell'ambito della didattica del progetto. Come coniugare le potenzialità comunicative del digitale con una rinnovata esigenza di profondità critica? Come ristabilire un rapporto di *risonanza* tra le pratiche pedagogiche e i processi di esternalizzazione che caratterizzano l'esperienza quotidiana? La sfida contemporanea non è demonizzare l'immagine veloce, ma, probabilmente, riformulare le condizioni per cui essa possa tornare a essere espressione di una postura intellettuale, e non solo di una strategia comunicativa.

Note

[1] Si veda, ad esempio, la pagina web https://thearchitectsdiary.com/7-tips-for-architects-to-promote-their-work-on-instagram/ che raccoglie sette consigli per architetti per promuovere il proprio lavoro su Instagram, tra cui «creare un profilo business» o «usare a proprio vantaggio i contenuti visuali».

[2] La pagina https://www.archdaily.com/900778/50-instagram-feeds-for-architecture-students-and-everybody-else? contiene, ad esempio, «cinquanta profili da seguire se si è studenti di architettura».

[3] Si veda la pagina web https://www.emarketer.com/chart/263759/average-time-spent-per-day-by-us-adult-users-on-select-social-media-platforms-2023-minutes.

[4] Si veda la pagina web https://wearesocial.com/it/blog/2025/02/digital-2025-i-dati-italiani/.

[5] Si veda la pagina web https://www.treccani.it/magazine/atlante/societa/Doomscrolling.html.

[6] Si veda la pagina web https://www.treccani.it/vocabolario/fomo_(Neologismi)/.

Bibliografia

CANTY S., MAY J., KOREITEM Z. (a cura di) (2023) – "Harvard Design Magazine". Multihyphenate, 51 (F/W).

DENNY P. (2018) – "Instagram Ergo Sum". PLAT, 9 (sharing), 221-224.

FOUCAULT M., [1975] (2014) – in Foucault M., *Sorvegliare e punire*, Einaudi, Torino.

JENNINGS W. (2019) – "Anti-Instagram architecture". Dezeen, [online] Disponibile a: https://www.dezeen.com/2019/09/05/anti-instagram-architecture-will-jennings/ [Ultimo accesso: 10 giugno 2025].

LABATUT B. (2021) – *Quando abbiamo smesso di capire il mondo*. Adelphi, Milano.

LANDI P. (2019) – *Instagram al tramonto*. La nave di Teseo, Milano.

PALLASMAA J. (2014) – *L'immagine incarnata*. Safarà, Pordenone.

PUENTE M. (2024) – *Chachara e altre storie d'architettura*. Thymos Books, Napoli.

ROSA H. (2021) – *Accelerazione e alienazione: Per una teoria critica del tempo nella tarda modernità.* Einaudi, Torino.

SCARRY E. (2001) – "On Solidity". In: Id., Dreaming by the Book. Princeton University Press, Princeton (New Jersey).

SIMMEL G. [1903] (1995) – in Simmel G., *La metropoli e la vita dello spirito*, a cura di Jedlowski P., Armando Editore, Roma (1995).

STOKES A. (2014) – In: Pallasmaa J., *L'immagine incarnata*. Safarà, Pordenone.

ZAMPERINI N. (2018) – *Manuale di disobbedienza digitale*. Castelvecchi, Roma.

Luigiemanuele Amabile, Architetto e Ph.D. in Architettura, è stato assegnista di ricerca presso l'Università di Napoli "Federico II" e docente a contratto presso lo stesso ateneo. Collabora all'interno dell'unità *DT² – Design Toolkit for Design Teaching*, dedicata all'insegnamento del progetto di architettura nell'ambito dei laboratori di progettazione. Ha svolto periodi di studio, ricerca e insegnamento presso la Berliner Hochschule für Technik, la Universidad de Alicante, la RWTH Aachen e la Hochschule Biberach. Dal 2017 collabora con il gruppo A402, partecipando a progetti, mostre e pubblicazioni. È co-fondatore del progetto editoriale *Thymos* e, dal 2021, membro della redazione della rivista scientifica *Stoà. Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica.*

Marianna Ascolese**,** Architetto e Ph.D. in Architettura, è RTDa in Composizione architettonica e urbana presso l'Università di Napoli "Federico II", dove ha conseguito il dottorato e svolto attività post-dottorato. È membro dell'unità di ricerca DT² – Design Toolkit for Design Teaching. Nel 2017 ha svolto un periodo di ricerca presso l'Architectural Research Unit della London Metropolitan University. Svolge attività di ricerca e didattica nei laboratori di progettazione architettonica e partecipa a numerosi workshop e progetti nazionali e internazionali. Dal 2016 è membro della redazione della collana *Etemenanki* (Letteraventidue), dal 2018 co-fondatrice del progetto editoriale *Thymos* e dal 2021 membro della redazione della rivista scientifica *Stoà. Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica.* È autrice di *Strade di città* (Letteraventidue, 2022), *On Public Space* e *Sguardi a Oriente* (Thymos, 2024).

Alberto Calderoni, Architetto e Ph.D., è RTDB in Composizione architettonica e urbana presso l'Università di Napoli "Federico II", dove coordina l'unità di ricerca *DT² – Design Toolkit for Design Teaching*, dedicata alla pedagogia del progetto di architettura. Ha lavorato presso Alberto Izzo & Partners (Napoli), Rogers Marvel (New York) e David Chipperfield Architects (Londra). Visiting critic in diverse scuole internazionali – tra cui Glasgow School of Architecture, Accademia di Mendrisio ed EPFL Losanna – è stato visiting professor presso Unitec Auckland e TU München. È autore dei volumi *Il recinto di Kairos* (Maggioli, 2023), *Condizioni e Consonanze* (Thymos, 2019), *Appunti dal Visibile* (Letteraventidue, 2017) e curatore di *Anaciclosi. Sguardi sulla città antica di Napoli* (Quodlibet, 2017). È direttore della rivista *Stoà. Strumenti per l'insegnamento della progettazione architettonica.*

Giovanni Bellucci

La ricerca sulla modernizzazione umanizzata svedese ovvero il "caso" *acceptera*.

A cura di: *Eugenio Lux*
Titolo: *acceptera*
Lingua: *Italiano*
Editore: *LetteraVentidue*
Caratteristiche: *formato 16,5x24 cm, 284 pagine, brossura, bianco e nero*
ISBN: *978-88-6242-979-5*
Anno: *2024*



A quasi un secolo dalla sua pubblicazione in Svezia nel 1931 *acceptera*, testo emblematico per il movimento funzionalista che in quegli anni riscuote ampio e immediato consenso in tutti i paesi nordici, viene per la prima volta tradotto in italiano. Il curatore Eugenio Lux qui anche in veste di traduttore contribuisce in questo modo alla diffusione anche nel nostro paese di una pubblicazione tutt'oggi considerata seminale dagli studiosi di storia dell'architettura contemporanea. Il volume edito da LetteraVentude ha inoltre il pregio di aver scelto la forma anastatica che restituisce a pieno il pensiero degli autori (gli architetti Gunnar Asplund, Wolter Gahn, Sven Markelius, Eskil Sundahl, Uno Åhrén e lo storico dell'arte Gregor Paulsson) anche attraverso un importante contenuto iconografico con decine di immagini e disegni. Il volume si apre con la breve prefazione di Marco Biraghi seguita dall'introduzione di Eugenio Lux (entrambe numerate fuori testo) che aprono al cuore del volume con le 201 pagine della traduzione. Concludono l'opera editoriale la postfazione di Luca Ortelli e una ricca appendice curata ancora da Lux che comprende un apparato di note utili a una lettura più dettagliata dei riferimenti culturali e storici di *acceptera*, la contestualizzazione di parte delle immagini, la bibliografia estesa a un panorama internazionale e non ultimo le schede biografiche dei sei autori. Il volume è legato alla celebre Stockholmsutställningen (Esposizione di Stoccolma) curata dagli stessi estensori di *acceptera* nell'estate 1930 e rispetto alla quale costituisce un efficace puntualizzazione teorica e didattica. Come ravvisano nei loro testi Biraghi e Ortelli il libro ha l'ambizione di comunicare con efficacia e di non banalizzare il significato della rivoluzione funzionalista cercando innanzi tutto di allargare la platea dei lettori oltre gli architetti senza polarizzare dunque l'attenzione su argomenti meramente tecnicistici o esclusivamente sulle questioni più care al movimento moderno (in primis l'abitazione). Ampliare lo spettro tematico mettendo in primo piano aspetti sociali e valoriali ritenuti dagli autori imprescindibili per consolidare una vera e propria rivoluzione non solo architettonica ma anche culturale, sostanzia così efficacemente l'ambizione auspicata dai protagonisti del movimento moderno svedese. *acceptera* affronta dunque una varietà di tematiche propedeutiche quelle più strettamente pertinenti la ricerca sul linguaggio (tra queste in particolare il contesto culturale e sociale svedese, la standardizzazione, il rapporto tra industria e artigianato piuttosto che il legame tra nuovo e vecchio, la struttura della città moderna e il rapporto con l'antico, diversi ambiti inerenti il tema dalla casa e dell'a-

bitare, ecc.) che preludono nell'atto conclusivo, con l'invito fatto dagli autori nell'ultimo capitolo ad "…. accettare la realtà presente", a non "… scappare dal nostro tempo" sottolineando che "Chi non vuole accettare, non potrà collaborare allo sviluppo della cultura. Sprofonderà in una posizione insignificante di amaro eroismo o di scetticismo mondano".
Nell'introduzione al volume (pp. XI-XLII) Eugenio Lux ci guida alla lettura e alla disamina di alcune delle peculiarità presenti in particolare sotto forma di immagini che fanno riferimento anche ad ambiti geografici ulteriori rispetto quello scandinavo, all'architettura e alle teorie dell'abitare e del costruire tedesche piuttosto che statunitensi soprattutto per le frequentazioni avute da alcuni degli autori e in particolare da Sven Markelius, definito dal curatore il funzionalista più ortodosso del gruppo. Questi e molti altri temi quali un'ipotesi sulla paternità dei testi presentati dagli autori come frutto di un lavoro corale e dunque mai compiutamente svelati piuttosto che la forma grafica scelta per l'impaginato trovano spazio nella ricerca di Lux utile a contestualizzare con efficacia e puntiglio *acceptera* quale "caso" editoriale e teorico emblematico del Novecento.

Alessandro Brunelli

Il grado zero dell'arte di costruire

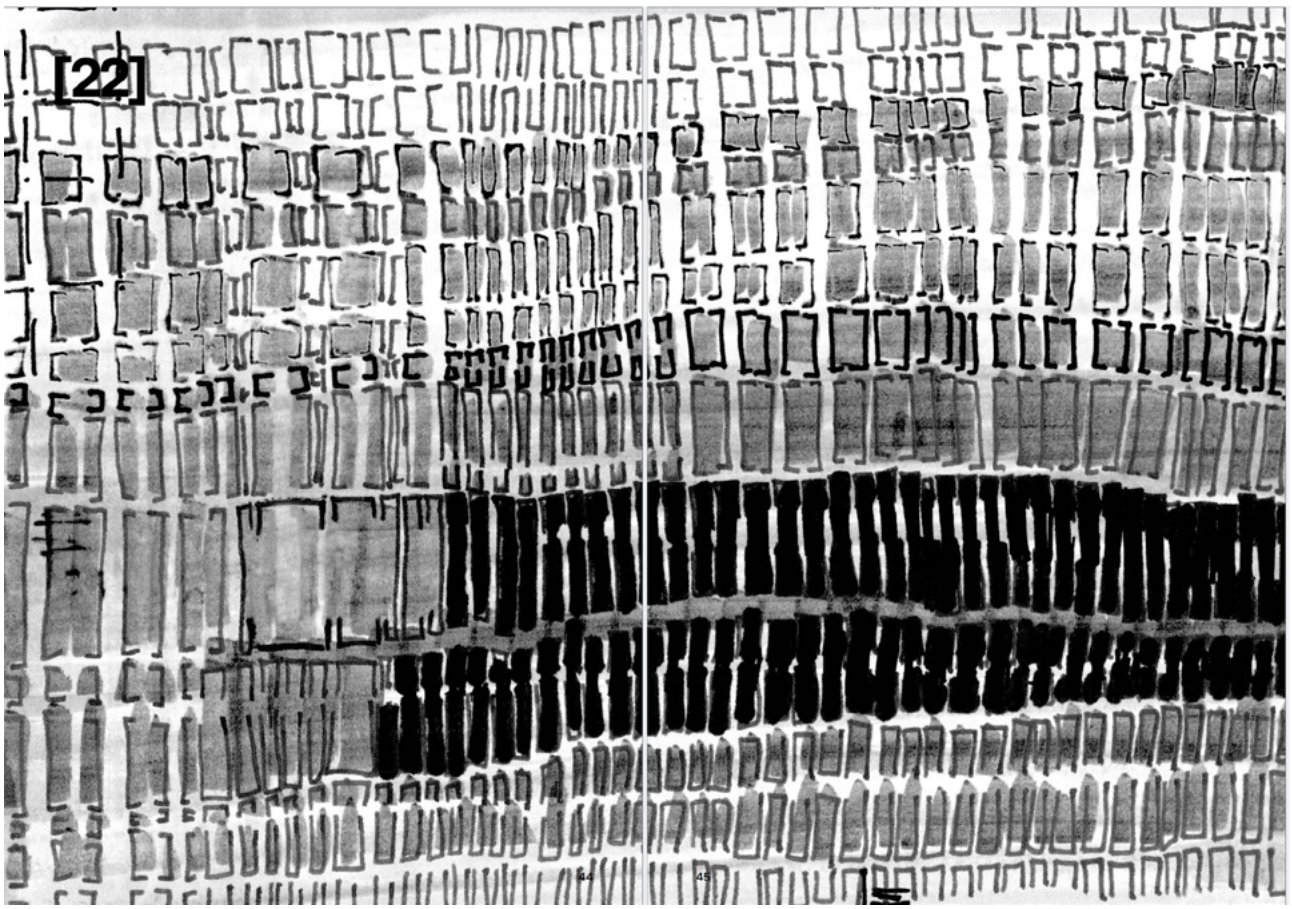
Autore: *Elvio Manganaro*
Titolo: *][][][][][][*
Nota al titolo: Il catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale OPAC SBN ha inventariato il libro con il titolo [Architecture as an object of language] specificando che si tratta del titolo della premessa.
Lingua del testo: *Inglese* (traduzione Antonella Bergamin)
Editore: *EUT, Trieste*
Caratteristiche: *12,8x18,4 cm, bianco e nero, 95 pagine*
ISBN: *978-88-551-1536-0 (stampa)*
978-88-551-1537-7 (online)
Anno: 2024

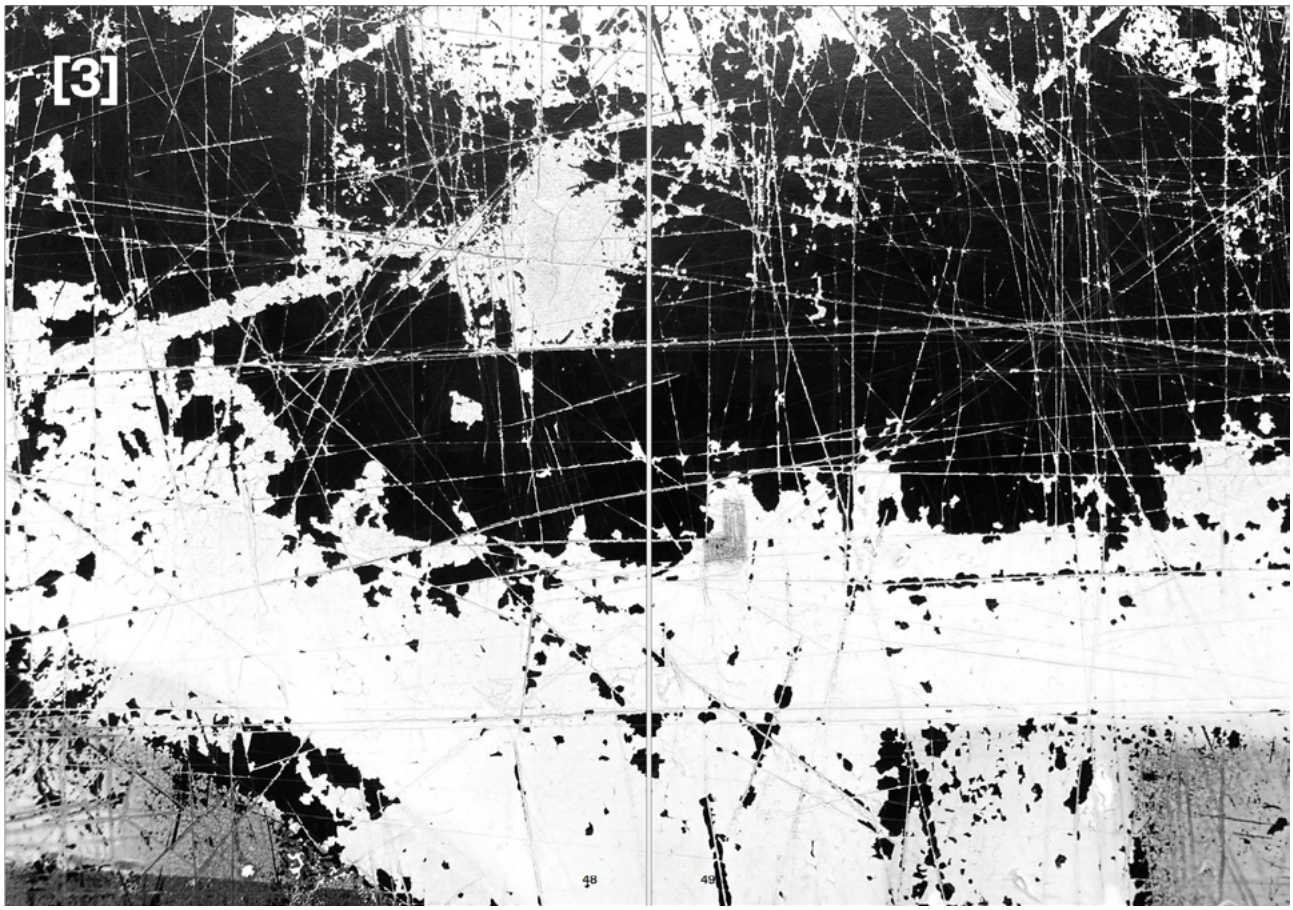


Quando un'architettura perde la propria *utilitas* ritorna alla sua genesi asemica. È un frammento nel paesaggio, un segno bidimensionale senza significato sulla superficie terrestre. Lo stato finale coincide con il suo inizio. Un lacerto di muro nel territorio è la promessa di uno spazio al pari di una linea su un foglio alla ricerca di senso.
Il libro di Elvio Manganaro racconta la stessa promessa, il potere spaziale delle tracce bidimensionali nel loro grado zero. Prima e dopo l'architettura non esiste linguaggio: tutti i segni sono astratti, i significati azzerati, come le parentesi quadre riportate nella copertina del volume. Per l'autore il titolo non è necessario. I caratteri sul fronte *][][][][][][* sono un frammento di una composizione «muratoriana» contenuta all'interno del libro: sono tracce di una città in nuce, o di un edificato passato come le impronte al suolo di Ostia antica, Timgdad e Olimpia viste dall'alto. Testi e immagini sono intenzionalmente slegati e l'uso della lingua inglese, foneticamente lontana dall'autore come indicato nella premessa[1], enfatizza la composizione casuale del libro. Le rappresentazioni sono di diversa natura (esercizi didattici, fotografie o disegni bidimensionali) che trattano l'architettura come oggetto di linguaggio.
Il libro è composto da quarantotto paragrafi raggruppati in otto capitoli tematici che il lettore scopre solo alla fine: la composizione è dichiaratamente arbitraria. L'autore utilizza la scrittura asemica e la poesia concreta come strumenti per indagare i segni architettonici intesi come elementi testuali al limite del contesto disciplinare.
Il volume di Manganaro suggerisce due possibili livelli di lettura che si fondono e confondono avanzando nel testo. Il primo è quello pedagogico attraverso cui l'autore racconta tra le righe un metodo didattico ribadendo l'appartenenza dell'architettura all'interno del dominio delle arti. A questo proposito la rielaborazione di un progetto dello studio GRAU (Gruppo Romano Architetti Urbanisti), a pagina ottantadue del libro, non è un fatto casuale dal momento che lo stesso Gruppo poneva il problema della architettura come arte nei termini di «unità del molteplice»[2]. Manganaro ricorda agli apprendisti architetti che l'arte del costruire è un esercizio di sensibilità del comporre che si acquisisce educando la vista e il fare manuale-digitale. Solo così è possibile sedimentare quella che Alessandro Anselmi (ex componente del GRAU) definiva la *Formazione del gusto*: ovvero quel riflesso

Nella pagina successiva:

Fig. 1
][][][][][][, pp. 44-45.
Fig. 2
][][][][][][, pp. 48-49.


[22]


[3]

condizionato che permette al tennista di colpire la pallina senza guardare e all'architetto di possedere, in maniera analoga, un istinto spaziale-figurativo[3]. Il libro educa, dunque, alla lettura delle immagini e alla composizione mettendo sullo stesso piano il pittorico, ovvero l'informale come la foto di un tavolo da disegno segnato dal tempo (pp. 48-49) – all'apparenza un dipinto di Emilio Vedova–, e il lineare, un registro di forme geometriche più definite come le rappresentazioni muratoriane (pp. 44-45) che rimandano alle pitture di Capogrossi.

Il secondo livello di lettura suggerito dal libro di Manganaro è una riflessione al limite dei confini della disciplina, un invito a meditare sul senso di fare architettura oggi.

Se il segno architettonico diventa unità figurativa in sé, che può essere composta e ricomposta da una intelligenza artificiale o da un soggetto (non più interprete di un linguaggio personale), è possibile un'architettura del grado zero nella società attuale?

È possibile praticare, come nella poesia concreta, l'opacità in architettura combattendo la sua riduzione ad arte dello spazio e cristallizzando i significati e i significanti degli elementi costruttivi?

Avventurarsi verso il limite disciplinare è la sfida di Manganaro che, come afferma in un recente testo, ci invita a non smettere di «considerare l'architettura come un campo aperto di sperimentazione»[4]. Il libro è dunque una chiara dimostrazione di questo approccio ma anche un oggetto che appare come un'entità auto-significante, un vero e proprio «lavoro d'arte»[5].

Note

[1] «This is due to the need to assign the proposed themes a phonetic substance that is as far as possible from the voice of the autor». Manganaro E. (2024) – *[Architecture as an object of language]*, EUT, Trieste, p.6.

[2] GRAU (1981) – *Isti mirant stella. Architetture 1964-1980*, Kappa, Roma p. 9.

[3] Cfr. ANSELMI A. (1997) – "L'insegnamento ai primi anni della scuola di architettura. Una didattica per la formazione del gusto". In: ALTARELLI L. et. al. – *Forme della composizione*, Kappa, Roma. ANSELMI A. (2019) "Arte e figure della modernità". In: BRUNELLI A. – *Intuizioni sulla forma architettonica. Alessandro Anselmi dopo il GRAU*, Quodlibet, Macerata.

[4] MANGANARO E. (2025) – "I libri di architettura mi annoiano (con 7 postille)". In: BISIANI T., VENUDO A. (a cura di), *Seminario tre*, Maggioli, Santarcangelo di Romagna, p. 75.

[5] CELANT G. (2008) –*Artmix. Flussi tra arte, architettura, cinema, design, moda, musica e televisione*, Feltrinelli, Milano (2021), p. 26.

Beatrice Lampariello

Un romanzo giallo *di* architettura, *per* l'architettura

Autrice: *Francesca Belloni*
Titolo: *L'eredità di Aldo Rossi tra teoria e pratica*
Lingua del testo: *italiano, con una prefazione di Philip Ursprung in inglese*
Editore: *Dario Cimorelli Editore*
Caratteristiche: *formato 17x24 cm, 224 pagine, brossura con alette*
ISBN: *9791255611394*
Anno: *2025*



Nell'ampia pubblicistica dedicata ad Aldo Rossi (1931-1997), che mai si è interrotta, né durante la sua vita né in seguito alla sua prematura scomparsa, e portata avanti da studiosi e architetti affiancati negli ultimi vent'anni anche dalla Fondazione Aldo Rossi, Francesca Belloni sceglie un tema mai affrontato sino a oggi: indagare come i principi teorici definiti da Rossi nel corso della sua carriera, e messi in pratica nei suoi progetti, siano stati accolti e fatti propri dagli architetti. Si tratta di una questione di particolare complessità, non solo per la sua prossimità cronologica, ma anche per la sua apertura geografica e per le sue ripercussioni sull'architettura contemporanea. Da fine studiosa rossiana (Belloni 2017; Belloni 2020), Belloni costruisce il suo libro componendo "pezzi" e "parti", intessendo relazioni tra periodi storici e contesti geografici diversi e ricostruendo i frammenti in un collage complesso che tiene insieme, in stabile equilibrio, teoria e pratica.

Tutto incentrato sull'architettura, il libro ha in realtà la natura di un romanzo giallo di cui, sin dall'inizio, viene esplicitato il 'crimine', ma non i suoi autori né le sue modalità che verranno invece rivelati, proprio come in un thriller, solo con l'avanzare della trattazione: quasi un nuovo genere letterario per l'architettura che sfugge alle più tradizionali categorie del saggio storico o teorico, trovando eco nella pubblicistica contemporanea, se si pensa alla recente inaugurazione della collana *Gumshoe* di Park Books (Fromonot 2025).

Il 'crimine' è quello perpetrato nei confronti del lascito teorico e pratico di Rossi: un vero e proprio "tradimento", secondo le parole di Belloni, compiuto sin dagli anni Settanta da coloro che l'hanno conosciuto personalmente, intrattenendo talvolta rapporti di amicizia, e protratto negli ultimi anni da coloro invece che l'hanno conosciuto indirettamente, attraverso le sue pubblicazioni e i suoi edifici. Nella scelta del termine "tradimento" sta la strategia retorica di Belloni che punta a conferire pathos al suo romanzo giallo di architettura: senza alcuna accezione negativa, il termine si rifà alla declinazione di Walter Benjamin di una "traduzione" di quel lascito che implica necessarie rivisitazioni, trasformazioni e adattamenti.



Miller & Maranta, progetto per il Vecchio Ospizio del San Gottardo, 2005-2008, Airolo

Terzo movimento

Analoge Architektur: die Praxis[1] (rosso troppo rosso)

Nel breve testo *La arquitectura analoga* Rossi ripercorre a ritroso – come di fatto Roussel aveva fatto credere di aver fatto – quel "qualcosa tra l'inventario e la memoria" che precede e produce le forme del progetto, cercando di evidenziare quali variazioni siano intercorse nei processi compositivi tra i suoi primi progetti – caratterizzati da un evidente "ordine geometrico" – e quelli del periodo a cui risale il testo, che mostrano "una sempre maggiore rarefazione delle parti a favore di modalità compositive complesse"[2]. Il riferimento a Benjamin e al suo "Io però sono deformato dai nessi con tutto ciò che qui mi circonda"[3] e la "questione della memoria", che trasforma l'architettura in "esperienza autobiografica", sono impiegati per elaborare e tematizzare un apparato del pensiero capace di chiarire la "concezione di un'architettura analoga". Non a caso, la medesima citazione di Benjamin era stata impiegata in apertura (e in chiusura) del film *Ornamento e delitto*, presentato nel 1973 alla XV Triennale da Aldo Rossi, Gianni Braghieri e Franco Raggi; per come è stato concepito e realizzato, è in sé esemplare nel mostrare – per così dire 'in opera' – il procedimento additivo di "composizioni o componenti" tipico del pensiero rossiano. Tutto secondo processi "radicalmente analogici"[4], all'interno di quella che Enzo Melandri teorizza come un'azione compresa tra le "condizioni della ripetizione" e il "problema dell'irripetibile."

Una certa delimitazione della tematica essenziale dell'analogia risulta in effetti possibile, se si rinuncia a insostenibili pretese di completezza, si restringe l'ambito alle questioni suscettibili di trattamento oggettivo (cioè, di preferenza, gnoseologiche) e si usa quale criterio discriminante

85

Fig. 1
L'eredità di Aldo Rossi tra teoria e pratica, pp. 84-85.

Il romanzo giallo di architettura prende avvio da *Architettura per i musei* (1968). In questa scelta è da riconoscere la conoscenza approfondita dell'opera dell'architetto milanese da parte di Belloni, ma anche un gesto critico consapevole che costituisce il primo "movimento" inatteso del libro. Infatti, invece di riferirsi ai più noti e canonici scritti rossiani, da *L'architettura della città* (1966) all'articolo poi diventato lezione *L'architettura analoga* (1975), che pure compaiono tra i "pezzi" del libro, Belloni sceglie un testo meno noto, ma dal potente apporto teorico, pubblicato non a caso da Rossi all'interno di un libro dedicato alla *Teoria della progettazione architettonica*. È da qui che Belloni restituisce i principi rossiani che vanno dalla relazione biunivoca tra "fatti urbani" e "teorie", alla distinzione tra "teoria della composizione" e "teoria della progettazione" sino alla costituzione di una raccolta di "pezzi da museo". Si tratta di un preambolo necessario su cui Belloni costruisce la sua ipotesi: l'eredità di Rossi è stata talmente "ruminata", se si volesse usare il vocabolario rossiano recuperato da Belloni, da essere trasfigurata sino a diventare in alcuni casi persino irriconoscibile. È questo il 'crimine' compiuto, secondo Belloni, da alcuni architetti principalmente svizzeri, o comunque legati alla Confederazione elvetica da relazioni professionali, che avrebbero cannibalizzato quell'eredità, facendola propria, iniettandovi i propri riferimenti, combinandola con la propria esperienza personale sino a costituire, volendo restare nella metafora letteraria, una sorta di Frankenstein.
Gli autori del 'crimine' sono presentati nei vari capitoli e introdotti da titoli dalla forte valenza evocatrice. Il romanzo giallo inizia quindi con l'insegnamento di Rossi a Zurigo, la sua trasmissione, nel progetto, della centralità della storia, dell'analisi urbana e dello studio tipologico, e prosegue con i 'crimini' perpetrati, secondo Belloni, rispetto ai concetti rossiani di "analogia", "autonomia" e "tipologia": quello dell'*Analoge Architektur* di Fabio Reinhart e Miroslav Šik che si emancipa dall'architettura della città, per diventare invece la massima espressione dell'atmosfera dei luoghi; di Kristian Kerez, Quintus Miller e Paola Maranta che declinano l'attenzione rossiana al *locus* nei termini di uno "sguardo contestuale", sviluppato, dal primo, attraverso un processo di astrazione e, dagli altri, in una nuova forma di realismo; di Valerio Olgiati che dalla memoria collettiva rossiana approda all'esaltazione



Hong Kong Typologies, in Emanuel Christ, Christoph Gantenbein, Naïa Dachmann, Victoria Easton, *Hong Kong Typology*, gta Verlag, Zürich 2010

Quarto movimento

Al di là del tipo, alla ricerca di un ordine che escluda la legge

Sarebbe probabilmente necessaria una trattazione articolata per percorrere le numerose diramazioni che, a partire dall'accezione rossiana di tipo come costrutto teorico e, di conseguenza, progettuale, si sono susseguite negli anni, fino ad assumere, dopo diretti o indiretti processi di transfert, ciascuna una specifica autonomia, spesso distante, se non del tutto indipendente, dalle posizioni di Rossi stesso. Ciò soprattutto se ci si riferisce ad alcune ricerche sviluppate in anni recenti. Nei casi che qui si vogliono documentare, senza alcuna pretesa di completezza, ma solamente per identificare l'ennesimo campo di trasfigurazione delle posizioni rossiane, il punto di vista prevalente è quello di lavori in cui teoria e pratica si accompagnano vicendevolmente e rispetto ai quali parlare di tipo significa trovare nella formulazione di alcuni concetti di riferimento la via attraverso cui la teoria si fa materia e forma del progetto. Tali ricerche, seppur molto differenti le une dalle altre, sono accomunate dalla convinzione che l'atto del progetto possa essere ricondotto a un quadro generale, in qualche modo indipendente o, almeno, non strettamente dipendente dalla cosiddetta "accezione personale dell'esperienza", in vista di una forma collettiva di autorialità.

Premessa necessaria di questo breve *excursus* è la presunta genealogia che, pur semplificando, unisce o, quantomeno, collega Quatremère de Quincy, Giulio Carlo Argan e, a seguire, Aldo Rossi[1], presunta soprattutto per via del fatto che non si tratta di un'effettiva genealogia, quanto piuttosto di una linea di lettura che storici e critici hanno spesso tracciato per collocare la vicenda degli studi tipologici in Italia nel secondo dopoguerra. Dopo le esperienze di Samonà, Muratori o Caniggia e la trattazione di Argan[2], è infatti

149

Fig. 2
L'eredità di Aldo Rossi tra teoria e pratica, pp. 148-149.

personale di un'"architettura non referenziale", astorica e slegata dalla tradizione; di Pier Vittorio Aureli che riformula l'autonomia rossiana nel "rifiuto della creatività autoriale" e in un'architettura non figurativa; di OFFICE Kersten Geers David Van Severen e Christ Gantenbein, passando per Christopher C.M. Lee e Andreas Lechner, che trasfigurano il tipo rossiano in un'architettura "without content", per OFFICE, e in "progetto", per Christ Gantenbein; di Adam Caruso ed Eduardo Souto de Moura che si servono della pratica referenziale rossiana nella pratica di progetto; degli architetti "collagisti" che sviluppano i collage realizzati da Rossi per verificare la realtà in atti "manieristici"; infine di Herzog e De Meuron che rielaborano l'analisi tipo-morfologica rossiana in una forma innervata di riferimenti artistici e del minimalismo di stampo elvetico per fondare non un'ennesima teoria, ma una nuova pratica. Tutti traditori, secondo l'accezione benjaminiana adottata da Belloni – e, tra loro, anche lei stessa. Eppure, non si sfugge all'impressione che proprio quei traditori siano in realtà i più fini conoscitori e acuti interpreti del pensiero rossiano: un pensiero critico che ha tracciato una traiettoria senza mai circoscriverne gli esiti, "poiché, se sappiamo quello che volevamo dire, non sappiamo se non dicevamo che quello", come Rossi amava citare da André Gide. Quel pensiero sembra aver fatto proprio uno degli assunti concettuali che costituiscono lo sfondo culturale della formazione rossiana: l'apertura dell'opera (Eco 1962). Come se ogni scritto, disegno, progetto o edificio di Rossi nasconda una "figura nel tappeto" (James 1896) che i vari teorici, storici, critici e architetti hanno di volta in volta identificato in concetti diversi, disseppellendoli e "ruminandoli". Del resto, non era proprio questo ciò a cui auspicava Rossi quando, nell'introduzione della sua *Architettura della città*, affermava che il suo "abbozzo di teoria" "dovrà essere portato avanti" (Rossi 1966: 17)? Se visto in questa ottica, il romanzo giallo di architettura di Belloni non disvela quindi solo i "tradimenti", ma soprattutto le molteplici "figure nel tappeto", e declina quei 'crimini' non come negazione del pensiero rossiano, ma come la sua più intima condizione di vitalità: la forma stessa attraverso cui il pensiero di Rossi continua a operare nel tempo, garantendone la trasmissione.

Il libro ci guida con fermezza e chiarezza, illustra le ragioni della selezione degli architetti, entra in discussioni di ermeneutica con

rigore, come a voler prevenire qualsiasi critica, non si esime dal prendere posizione, e discute i significati dei concetti portando i lettori e le lettrici nei meandri delle riflessioni dell'autrice. Infine, il romanzo giallo disvela come il suo contenuto ultimo non sia tanto il lascito di Rossi, quanto piuttosto l'architettura contemporanea, il suo destino e la sua ricerca drammatica, nelle plurime crisi che la stanno attraversando, di trovare una nuova articolazione tra teoria e pratica: un libro quindi *di* architettura, ma sopra ogni cosa, *per* l'architettura (Borasi 2015).

Bibliografia

BELLONI F., BONICALZI R. (2017) – *Aldo Rossi. La scuola di Fagnano Olona e altre storie*. Accademia University Press, Torino.

BELLONI F. (2020) – "Colpa dell'Aldo? Aldo is your Fault?". In: M. Bovati, M. Caja, M. Landsberger, A. Lorenzi, *Aldo Rossi. Perspectives from the World*. Il Poligrafo, Milano, pp. 149-155.

BORASI G. (2015) – "For Architecture". In: R. Gigliotti, *Displayed Spaces. New Means of Architecture Presentation through Exhibitions*. Spector Books, Leipzig, pp. 29-49.

ECO U. (1962) – *Opera aperta*. Bompiani, Milano.

FROMONOT F. (2025) – *The House of Doctor Koolhaas*. Park Books, Zurich.

JAMES H. (1896) – "The Figure in the Carpet". In Cosmopolis, gennaio 1896.

ROSSI A. (1966) – *L'architettura della città*. Marsilio Editori, Padova.

ROSSI A. (1968) – "Architettura per i musei". In: G. Canella et al., *Teoria della progettazione architettonica*. Dedalo, Bari, pp. 122-137.

ROSSI A. (1975) – "L'arquitectura analoga". In 2C. Construcción de la ciudad, 2, pp. 8-11.

Francesca Bonfante

Palinsesto, tipi, figure

Autore: *Cristina Pallini*
Titolo: *Nella Pianura Pontina: luoghi e temi di architettura*
Lingua del testo: *Italiano*
Editore: *Casa dell'Architettura Edizioni*
Caratteristiche: *16,5 x 24 cm, 191 pagine, brossura, bianco e nero*
ISBN: *9788889002148*
Anno: *2024*

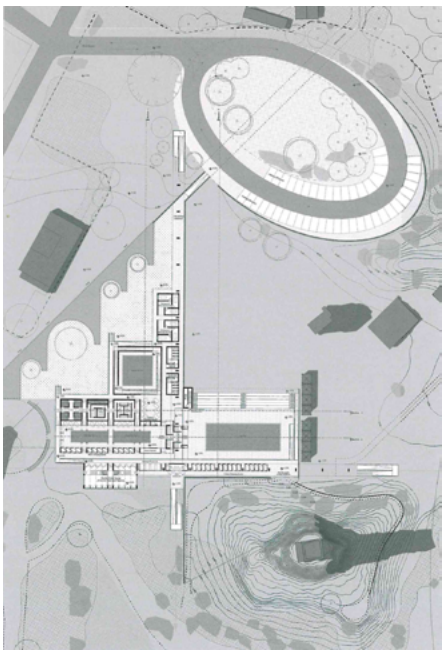


Nella Pianura Pontina: luoghi e temi di architettura è, prima di tutto, un tributo al progetto come processo di conoscenza. Nel caso specifico, conoscenza di un territorio oggetto di una lunga tradizione di studi critici che, nel tempo, hanno offerto analisi e giudizi complessi e sfaccettati. Non è semplice quindi districarsi nella pletora di documenti e punti di vista. L'occasione che ha dato avvio all'originale lavoro di scavo condotto da Cristina Pallini, sui documenti o direttamente in loco, è stata la ricerca europea *Modscapes* (*Modernist reinvention of the rural landscape*), poi proseguita con il coinvolgimento diretto di studenti e laureandi dei Laboratori di progettazione tenuti dall'autrice presso il Politecnico di Milano. Il saggio iniziale restituisce un sintetico resoconto della ricerca, mentre la parte più corposa del libro si concentra sulle sperimentazioni progettuali sviluppate con gli allievi in diversi "cantieri" dell'agro pontino.

La ricerca *Modscapes* si proponeva di dipanare l'ossimoro "moderno rurale" attraverso il confronto tra paesaggi rurali realizzati nel Novecento, mettendone in luce il carattere distintivo nella recente storia europea. Gli undici casi studio prendono avvio dalle prime colonie ebraiche istituite nella Palestina ottomana a partire dal 1878, per poi passare agli anni Venti con i profughi greco-ortodossi dell'Asia Minore "trapiantati" nelle campagne della Grecia del Nord. Negli anni Trenta si analizzano il completamento della bonifica delle paludi pontine e gli interventi nel Tavoliere di Puglia e in Libia, considerata la "Quarta Sponda" dell'Italia fascista. Nello stesso decennio, anche il Portogallo di Salazar e la Spagna franchista avviano la colonizzazione delle regioni interne per compensare la crisi dei rispettivi imperi coloniali; mentre negli anni Cinquanta, nel Marocco francese, si modernizzano i centri rurali della valle del Gharb per contrastare l'esodo verso le grandi città. Parallelamente, nel secondo dopoguerra, la collettivizzazione e la meccanizzazione agricola vengono esportate dall'Unione Sovietica ai Paesi del blocco orientale come Ucraina, Estonia e Repubblica Democratica Tedesca.

"Confronto" è stata la parola chiave per indagare questo patrimonio condiviso, spesso sottovalutato. Il confronto fra realtà storico-geografiche così diverse mette in luce affinità, disparità e significative dicotomie. I criteri adottati nell'ordinamento dei casi studio comprendono, oltre ai diversi assetti politici, i tempi di realizzazione dei progetti, il ruolo strategico della modernizzazione rurale nei vari contesti, oltre alla gestione nazionale, internazionale o coloniale dei processi di trasformazione del territorio. Fondamentale, per comprendere il rapporto fra queste cruciali sperimentazioni insediative e il progetto di architettura, è anche la configurazione dei villaggi – compatta o dispersa –,





in relazione alla presenza o meno di insediamenti preesistenti, così come la distinzione tra luoghi della produzione e spazi rappresentativi presidiati da edifici istituzionali. Una differenza sostanziale, infatti, è quella tra le comunità immaginate a partire da un principio di laicità e quelle accomunate dall'appartenenza religiosa e orientate verso nuovi valori.
Un interrogativo stringente riguarda la misura in cui i modelli di organizzazione sociale ispiratori di tali insediamenti abbiano trovato una compiuta espressione architettonica. In questo senso, è significativa la relazione tra la standardizzazione delle abitazioni rurali, necessaria a garantire i requisiti minimi di igiene e contenere i costi di costruzione, e la scelta localizzativa degli edifici pubblici, nonché il loro carattere formale e figurativo.
Ciò che rendeva questi insediamenti non "tradizionali" ma "innovativi" era la loro disposizione ordinata all'interno di un reticolo isotropo, un impianto concentrico oppure un disegno aderente agli aspetti topografici. Un ordine espresso sia nella gerarchia fra le strade in funzione della loro sezione trasversale, sia nella disposizione degli edifici in relazione agli spazi aperti.
In questo quadro complesso, l'Italia degli anni Trenta rappresenta un caso emblematico. La bonifica delle paludi a sud di Roma, a lungo celebrata da artisti e viaggiatori del Grand Tour, ottiene rapidamente risonanza internazionale. L'importanza del caso pontino inoltre è rimarcata dal ruolo specifico assunto dal progetto di architettura.
Nel cantiere della bonifica viene infatti sperimentata una precisa strategia insediativa, in cui le città nuove costituiscono i fulcri di un disegno infrastrutturale più ampio, che si dirama nel territorio attraverso borghi e poderi, in stretta relazione con le tracce dei precedenti tentativi di bonifica e con gli interventi del Genio Civile tra gli anni Dieci e Venti. In questa armatura territoriale, che in un decennio darà origine a un'intera provincia, la gerarchia tra borgo e città è resa evidente dalla presenza di un sistema di piazze a vocazione teatrale, vere e proprie scenografie in cui gli architetti reinventano i tipi consolidati della chiesa e del municipio e sperimentano i nuovi temi promossi dal regime (Case del Fascio, sedi dell'Opera Nazionale Dopolavoro, Casa del Balilla).
A partire da questi interventi, Cristina Pallini, per e con il progetto di architettura, indaga con ostinazione i tratti distintivi dell'agro pontino secondo il principio braudeliano della lunga durata, riconoscendo sotto le trasformazioni indotte dai diversi tentativi di bonifica un ordine latente dai tratti distintivi straordinari, senza farsi fuorviare dai sommovimenti visibili ma superficiali delle attività umane. Insieme al principio della lunga durata



fondamentale è stato quello di “palinsesto”, mutuato da André Corboz, utile a leggere i rapporti che di volta in volta i progetti di trasformazione hanno saputo stabilire con le risorse disponibili sul territorio.
Su questo “palinsesto” si innestano gli interventi progettuali condotti tra il 2018 e il 2024 in ambito accademico, articolati in una serie di casi studio tali da includere luoghi con caratteri diversi, capaci di definire una sezione spazio-temporale ampia. I lavori di tesi sono suddivisi in tre gruppi: il primo riunisce cinque progetti per cinque luoghi notevoli del territorio pontino, il secondo include due progetti per Pontinia e il terzo cinque progetti per il centro di Latina. Nel paesaggio contemporaneo, accanto alle città di fondazione, affiorano così luoghi storici dai caratteri originali: l’Acropoli di Cori, Ninfa lungo la via consolare, Mesa lungo il Decennovio della via Appia, il borgo di Fogliano e la cava abbandonata di Montecchio. Una scelta ragionata che li sottrae all’abbandono per restituirli a un rinnovato uso e valore collettivo.
A partire da una attenta riflessione sul rapporto fra architettura e disegno urbano, a Pontinia i progetti reinterpretano la “geometria nascosta” sottesa fra le parti di città, ad esempio attraverso sequenze spaziali innestate sulle “quinte teatrali” della piazza; a Latina, invece, operano per innesti in “contrappunto” e a completamento dell’esistente.
Negli altri contesti, più che l’area di intervento, hanno prevalso i possibili riferimenti e punti di innesto, individuati attraverso l’attento censimento delle risorse ambientali con le quali stabilire relazioni. Orografia, idrografia, trama stradale, patrimonio edilizio e spazi aperti, insieme all’identificazione dei fulcri planimetrici ai quali riferire le giaciture del nuovo impianto, hanno permesso di individuare assi visivi e “punti di stazione” in cui nuovo e preesistenze si ricompongono in un’unica scena. Questi aspetti confluiscono poi nella definizione tipologica e nella caratterizzazione figurativa dei progetti. In contesti così diversi, gli aspetti percettivi e proporzionali sono stati fondamentali per declinare, di volta in volta, “*promenades architecturale*”, nuove “gemmazioni”, riproporzionamenti degli spazi esistenti.
A rafforzare il rapporto fra teoria e prassi, fra preesistenze e innesti, fra valori intrinsechi e intuizioni figurative, concorre un prezioso e ricchissimo apparato iconografico, costituito da materiali d’archivio, rilievi sul campo e ricostruzioni accurate: un lavoro paziente e ingegnoso, oggi non così frequente, che diventa esso stesso parte del processo creativo.
I progetti dal canto loro testimoniano una ricerca tipologica e figurativa assai sensibile ai luoghi, mai però subordinata o incline al mimetismo, ma piuttosto orientata verso sperimentazioni capaci di prefigurare possibili futuri, espressione di un’architettura autenticamente contemporanea nel senso più pieno e positivo del termine.